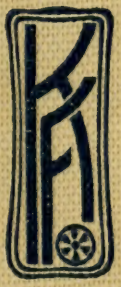
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 407 9

WELTGESCHICHTE · IN · KARAKTERBILDERN



WILHELM · KIENZL

· RICHARD · WAGNER ·

ML
410
W1K54

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/richardwagner00kien

Weltgeschichte
in
Karakterbildern

Weltgeschichte in Karakterbildern

herausgegeben von

Franz Kampers, Sebastian Merkle und Martin Spahn

Fünfte Abteilung

Die neueste Zeit

Richard Wagner

München
Kirchheim'sche Verlagsbuchhandlung
1904

Die Gesamtkunst des XIX. Jahrhunderts

Richard Wagner

Von

Wilhelm Kienzl

Mit einer Beilage und 91 Abbildungen

München
Kirchheim'sche Verlagsbuchhandlung
1904

RARY
SEP
14
19
UNIVERSITY
OF TOR
ML
410
W1K54

Inhalt

Erster Abschnitt · Das Gesamtkunstwerk
Die Vorbereitung · Das Kunstwerk der Gegenwart

Zweiter Abschnitt · Der Begründer des Gesamtkunstwerkes
Richard Wagners Leben, Wirken und Lehren · Wagners dramatische Schöpfungen

Die Kunst von Bayreuth

Anmerkungen

Kunstdruckerei Meisenbach Riffarth & Co.
München

Richard Wagner

Was den Menschen ergreift in
den Tiefen seiner Seele, was seinen
Geist titanenhaft zu gewaltigen
Höhen zieht, das ist der Zauber, der
im Geiste seiner Musik liegt.

In den Leidensstunden wie
in stillem Glücke verklärt sie den
den irdischen Staub.

Zum 14. März 1904.

Liszt.

Geleitwort

In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt. Goethe

Als ich von der Verlagsunternehmung eingeladen wurde, die vorliegende Sammlung historischer und kulturgeschichtlicher Arbeiten durch einen Band über Wagner zu vermehren, entschloß ich mich nur zögernd, dieser ehrenden Aufforderung zu entsprechen. Ich sagte mir nicht ohne Berechtigung, daß über diesen Mann schon so unerhört viel und von allen Gesichtspunkten aus geschrieben und veröffentlicht worden sei, daß über ihn objektiv nicht viel Neues mehr gesagt werden könne, was nicht schon von hervorragenden Spezialschriftstellern wie v. Wolzogen, Chamberlain, Kohl, Glasenapp, von Hausegger, Dinger, Marsop, Seidel und anderen schon gesagt worden ist; ferner, daß es eine der schwierigsten und wenigst lohnenden Aufgaben sei, in einem so knappen Rahmen, wie er mir in dem Umfange eines Bandes dieser Sammlung zur Verfügung gestellt ist, eine erschöpfende Karakteristik und ein wohlgetroffenes Bild des Wirkens einer Persönlichkeit von so weittragender und umfassender kultureller Bedeutung wie der Wagners zu geben; setzt man sich doch mit einem Unternehmen dieser Art nur allzu leicht einer schiefen Beurteilung von irgend einer Seite aus. Ausführlichkeit konnte hier natürlich nicht meine erste Aufgabe sein, wohl aber Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit, die keine Seite des großen, in allen Fragen des Lebens und der Kunst eingreifenden Mannes und epochalen Künstlers unbeachtet lassen durfte; also ein Compendium, aber kein Collegium historicum. Wichtig war es mir vor Allem, den Zusammenhang der Wagnerschen Kunst mit der seiner Vorgänger auf dem Gebiete des Dramas und der Musik im besonderen darzulegen und das Hauptaugenmerk der Darstellung auf die von ihm geschaffene Kunstform, das Gesamtkunstwerk, und auf dessen Erklärung und Beleuchtung, nicht aber auf die Zufälligkeiten seines Lebenslaufes zu richten, ohne es jedoch an einer zusammenhängenden Schilderung desselben fehlen zu lassen, in die ich die nach außen gerichtete Tätigkeit des Künstlers aufnahm und sein reiches schriftstellerisches Wirken mit hineinverwob, während ich der Exegese seiner Dramen den breitesten Raum widmete. Wichtig scheint es mir zu betonen, daß ich es mir nicht beifallen ließ, mich auf den Standpunkt des Kritikers zu stellen; denn große Kunst ist etwas so Elementares wie die Natur: sie hat im Grunde immer recht. Auch Geschichte zu machen, entspricht nicht meinen Neigungen. Ich stellte mich vielmehr auf einen möglichst subjektiven Standpunkt, indem ich meiner persönlichen künstlerischen Anschauung Ausdruck verlieh. Dazu hatte ich als Künstler ein gutes Recht. Ich identifizierte mich mit dem Gegenstande meiner Darstellung, den ich in seinen Tiefen erkannt zu haben glaube und deshalb liebe, und schrieb ein Buch über den Künstler Wagner; denn das war er in Allem, was er tat und schrieb. Ich suchte die ganze Persönlichkeit und Bedeutung Wagners zusammenzufassen und in möglichst großen und karakteristischen Zügen das Profil des größten Künstlers des verflossenen Jahrhunderts zu zeichnen, über den es allerdings leichter gewesen wäre, ein mehrbändiges Werk als ein kleines Buch zu schreiben. Möge der freundliche Leser die Schwierigkeit meiner Arbeit würdigen und diese mit nachsichtigem Wohlwollen entgegennehmen.

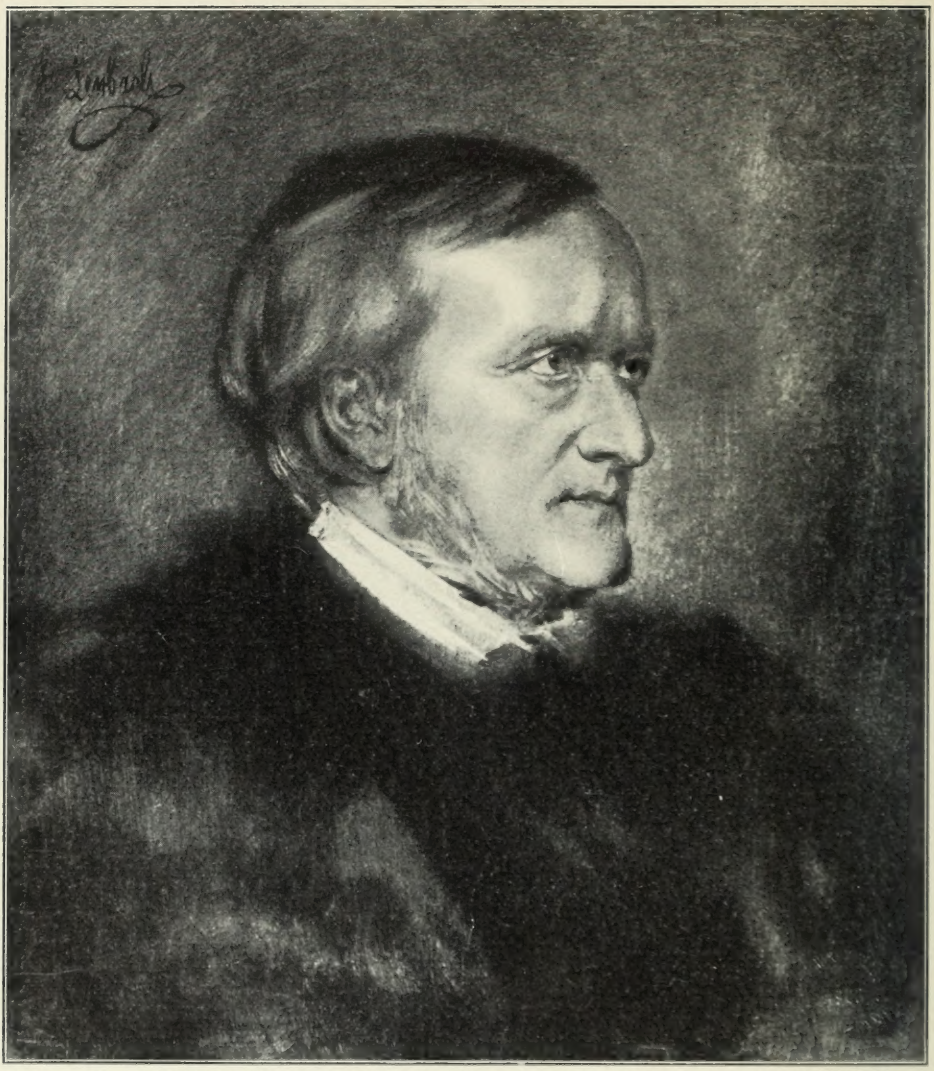


Abb. 1 · Porträt Richard Wagners · Oelgemälde von Franz von Lenbach im Besitze des Herrn Thomas Knorr in München · Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München

Abb. 2 · Apollo mit den Musen · Nach Giulio Romano

Erster Abschnitt · Das Gesamtkunstwerk

Die Vorbereitung

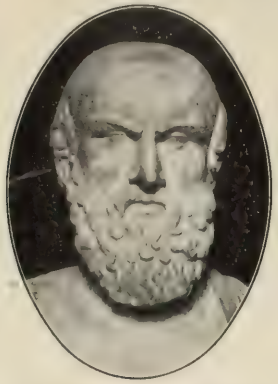
Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden. Fr. v. Schiller

Der bahnbrechende Künstler ist der Ausdruck des Bedürfnisses seiner Zeit; er schafft aber nicht für sie, sondern aus ihr heraus für die Zukunft. Wenn man von einem großen Manne spricht, ist es also nötig, vorher die Epoche zu betrachten, die ihn hervorgebracht, weil sie seiner bedurfte. Man begreift die Mission eines Genies besser, wenn man seine Zeit verstehen gelernt hat. Auch die Entwickelungsstadien der Kunst, die der schöpferischen Tat eines großen Künstlers vorhergegangen, müssen wenigstens flüchtig beleuchtet werden, damit das logische Herauswachsen der persönlichen Kunst des Meisters aus der seiner Vorgänger und auch sein mitunter destruktives Vorgehen begriffen werden kann, welches notwendig war, um dem neuen Bau einen sicheren Unterbau zu geben, aus dem vorher alle verwitterten und schadhaften Teile ausgeschieden werden mußten.

Durch die völkischen Wirrsale des dreißigjährigen Krieges war das deutsche Wesen fast ausgerottet worden. Welscher Geist und welsche Sitte drangen allüberall ein, und bei Hofe wurde kaum ein deutsches Wort gesprochen. Das Volk, von diesem Beispiel angesteckt, verlor bald ganz sein nationales Selbstbewußtsein, so daß fremde Eindrücke doppelt leicht an ihm haften blieben und ihre Herrschaft geltend machten. Dadurch wurde ein fremder Geist in die nationale Kultur getragen, dessen Lockungen sehr stark gewesen sein müssen, da wir ihn trotz der großen Ereignisse im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts, selbst heute noch nicht ganz los geworden sind. Nur in einzelnen kraftvollen Individualitäten, denen dieser Geist nichts anzuhaben vermochte, erhielt sich das nationale Bewußtsein, das vorher in Persönlichkeiten wie Luther, Hans Sachs, Dürer und in den deutschen Volksbüchern (Eulenspiegel, Faust, Schildbürger, Ahasver) so kräftig hervorgetreten war. Diese Einzelnen wurden zu Führern und Rettern unseres Volkes nach einer Periode erschreckender Selbstvergessenheit und Nachahmungssucht. Vor allem seien da genannt: Joh. Seb. Bach, Händel, Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Jean Paul und Kant. ‚Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr, Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr.'

Am deutlichsten hat sich das nationale Moment von jeher in der Kunst geoffenbart, besonders in derjenigen, in der sich die Seele eines Volkes am unmittelbarsten ausspricht: der Musik. Deshalb erschien als der eigentliche und erste Befreier des deutschen Wesens aus den verführerischen Umarmungen der romanischen Circe der große Bach. Daß die Kunst der Töne ihre Heimat im Süden hat, daß ihre Wiege in Italien, dem Lande der Impulsivität und der schönen Sinnlichkeit stand, bestreitet niemand mehr. Es unterliegt aber auch keinem Zweifel, daß sie sich dort durch die ausschließliche Pflege des Ohrfälligen verflachen mußte und daß sie ihre Würde und ihren reichen sittlichen Inhalt erst in Deutschland gewinnen konnte. Es bedurfte aber vorerst der Vermählung des romanischen mit dem germanischen Geiste der Tonkunst, um die deutsche Musik zu jener Selbständigkeit der Entwickelung zu bringen, deren sie für die Erreichung ihrer hohen Ziele bedurfte. Von der Sinnlichkeit zur Tiefe, von der billigen Volkstümlichkeit rein melodischer Werte bis zur Erlangung individualistischen Ausdruckes, der diese Kunst durch Ausgestaltung nach allen Richtungen hin endlich zum ‚Abbild der Welt' machte, ist ein weiter Weg, und ihn gewandelt zu sein, der Ruhmestitel unserer großen deutschen Meister. Es bedurfte bedeutender sozialer Ereignisse und Zustände, um die Tonkunst, die sich auch technisch am besten zwischen dem erfindungsreichen Süden (italienische Melodik!) und dem spekulativen Norden (niederländische Kunstfertigkeit im Kontrapunkt und in der Harmonik!), also im zentralen Deutschland entwickeln konnte, auf jene Höhe zu bringen, die einzig durch das Erleben großer Schicksale bedingt ist, deren Eindrücke auf das Seelenleben sowohl des Einzelnen wie ganzer Völkerschaften von keiner Kunst erschöpfender und eindringlicher dargestellt werden können, als von der berufensten Ausdruckskunst, der Musik. Hatte die gewaltige Bewegung der Reformation erst die norddeutsche Orgelschule, dann einen Heinrich Schütz und späterhin Musiker von der überragenden Größe eines Bach und Händel hervorgebracht, so zeitigte der nach Neugestaltung der gesellschaftlichen Ordnung dürstende Geist, dem die französische Revolution ihren Ausbruch verdankte, die unerhörte Erscheinung eines Beethoven. Dieselben Gährungsstoffe, die in Frankreich zur allgemeinen gewaltsamen Umwälzung drängten und die auf künstlerischem Gebiete den Romantizismus, eine überschwängliche Gegenwartskunst (Chateaubriand, Byron) zur Folge hatten, führten in Deutschland die Befreiungskämpfe herbei, deren läuternde Wirkungen sich künstlerisch im Klassizismus (Goethe, Schiller...) äußerten, nur mit dem Unterschiede, daß sich dort alles plötzlich, hier aber in stetiger organisatorischer Arbeit vollzog. Dafür stellt sich aber auch die deutsche Kunst im Gegensatze zur aufgeregten Einzelkunst der revolutionären Romantiker als ruhige, erhabene und universelle Stilkunst dar, die auf der Basis allgemeiner völkischer Läuterung und Erhebung steht. Der Künstler, der allen Regungen der Zeit, allen Schmerzen und Wonnen des neuen Menschen Ausdruck verlieh, war der Germane Beethoven. Er hatte die Leiden der ganzen Menschheit seiner Zeit auf sich genommen und machte sie diese durch seine unendlich reiche und hingebungsvolle Kunst vergessen. Die Zeit hatte in ihm denjenigen gefunden, der alles, was in ihr nach Ausdruck rang, erschöpfend auszusprechen vermochte. Das konnte nur durch den Ton geschehen; die Wortsprache, selbst die der Größten, war dafür zu arm gewesen.

Beethoven hätte aber diese Aufgabe trotz seiner außerordentlichen Begabung nicht erfüllen können, wenn er nicht eine hochausgebildete Kunst vorgefunden hätte, die ihm die Möglichkeit an die Hand gab, mit ihrer Hilfe seiner persönlichen Empfindung bis zur äußersten Grenze und mit allen Differenzierungen eines überaus fein entwickelten Seelenlebens Ausdruck zu verleihen. Dieses Niveau war von Haydn und Mozart erreicht worden, in deren Werken die Errungenschaften der italienischen Sinnen- und der norddeutschen Meisterkunst zu einem überaus glücklichen Ehebündnisse sich vereinigen, das durch den Zauber des Gemütes verklärt wird. Bei diesen Wiener Meistern spielt jedoch noch die Form als Selbstzweck eine zu große Rolle, so daß die Würde der Tonkunst als Ausdruckskunst in



Aiſchylos · Rom · Capitol

Sophokles · Rom · Lateran

Shakeſpeare

Leſſing

Herder

Goethe

Schiller

Kleiſt

Jean Paul (Friedr. Richter)

E. Th. A. (W.) Hoffmann

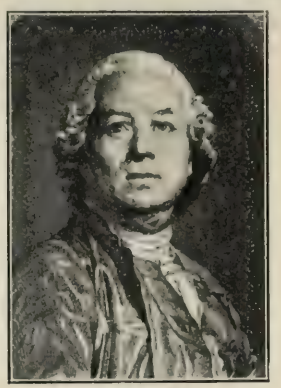
Abb. 3–12 · Das Geſamtkunſtwerk vorbereitende Dichter

ihren Werken noch nicht in völlig erhabener Reinheit erscheint. Die Schönheitslinie herrscht hier noch zu unumschränkt, als daß auch die Wahrheit ganz zu dem ihr gebührenden Rechte kommen könnte. Jener zuliebe muß sich der geistige Inhalt oft bescheiden; oder er wird von Aeußerlichkeiten, die dem Zeitgeschmacke unterworfen sind, mehr als billig verdeckt und vom Ornamentalen überwuchert. Erst Beethoven erkannte, daß die Kunst nicht Sklavin eines Schemas sein dürfe und daß der künstlerische Inhalt nicht der Form halber da sei, sondern daß vielmehr diese erst jenem entsprechend sich gestalten müsse, um ein befriedigendes Gleichgewicht und innere Harmonie zu erzielen. Er befreite damit die Musik aus den Fesseln des Formalismus, wodurch sie aus einer Kunst ‚tönend bewegter Formen' zur Ausdruckskunst wurde, in der sich der Geist seine Form schafft. Das ist das Revolutionäre in Beethoven. Aber auch das national-germanische Element führte er wieder der Tonkunst zu, das aus dieser durch den teilweisen Italianismus seiner unmittelbaren Vorgänger gewichen war. In Beethoven haben wir also das Ideal des universalen, alle Strömungen des ersten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts in sich zusammenfassenden deutschen Ausdruckskünstlers zu erblicken.

Die Zeit war noch nicht gekommen, in der die Erkenntnis reifen sollte, daß nur im Wort-Ton-Drama die Kunst ihren stärksten und allgemeinsten Ausdruck finden könne. Zwei große Musiker, Gluck und Mozart, empfanden eine unbewußte Sehnsucht nach diesem Ideal; aber einerseits fehlte damals noch mancherlei zur Möglichkeit seiner technischen Ausgestaltung, anderseits haben beide Künstler den Hebel nicht an der richtigen Stelle angesetzt, da sie obwohl hervorragend dramatische Naturen dennoch zu sehr in ihrem absoluten Musikertum befangen waren. Daß die Künste dazu berufen sind, einander zu ergänzen, fühlten aber, wie ich später belegen will, vor allem die Dichter jener Zeit. Der Vereinigung des Dichterischen mit dem Musikalischen im Drama mußte aber noch ein ganz eigenartiges Entwickelungsstadium vorausgehen. Ein solches war das der Verschmelzung der beiden Momente in den Schöpfungen der musikalischen Romantiker, die nur teilweise zum Segen ausschlug, vielfach aber heillose Verwirrung anrichtete und die Weiterentwickelung des Ideals durch Einschlagen eines verführerisch schönen Seitenweges aufhielt. Nur im Lied reiften durch das göttliche Genie Franz Schuberts herrliche Früchte, die einen Vorgeschmack der dramatischen Gesamtkunst insoferne gaben, als die Kunst dieses Großen ein völliges gegenseitiges Ineinanderaufgehen des Wortdichterischen und Musikalischen erreichte. Daß diese Errungenschaft, die durch Meister wie Carl Loewe und Robert Franz eine Weiterbildung nach anderen Richtungen hin erhielt, von größter Wichtigkeit für das auf weiten Umwegen endlich erreichte Endziel des Gesamtkunstwerkes gewesen ist, wird jeder erkennen, der, mit dem vollen Verständnisse dafür ausgerüstet, den Weg von ihm zum Schubertschen Kunstwerke zurückverfolgt. Der Umweg über die Oper, dieses hybriden Kunstgenres, mußte aber gemacht werden, um vom lyrischen Kunstwerke zum musikalischen Drama zu gelangen, da — wie es scheint — viel Zeit und Irrtümer notwendig waren, um die vielen Zwischenglieder zu schaffen, ohne welche der große Bau des Gesamtkunstwerkes unaufführbar gewesen wäre. Ohne den individuellen Wert der auf und an diesem Wege schaffenden Künstler zu verkennen, muß man doch zugeben, daß sie in vieler Hinsicht die gerade Linie der musikalischen Entwicklung mit ihren Sonderbestrebungen störten, wobei ich vor allem an den hochbegabten Schumann denke, der die Musik mit literarischen Elementen versetzte und sie dadurch vielfach ihrer Naivität beraubte. Seine Natur zwang ihn überdies dazu, das von allen seinen großen Vorgängern von Bach bis Beethoven, ja selbst vom Lyriker Schubert gepflegte heroische Moment auszuscheiden, wodurch seine Musik einen teils weichlichen, teils nebelhaften Karakter gewann, der insoferne bemerkenswert war, als er von kleineren Talenten mit Erfolg nachgeahmt werden konnte, wodurch eine Schule entstand, die sich mit wenig Berechtigung die Bezeichnung der romantischen beilegte. Zu dieser zählte man sonderbarer Weise auch rein musikalische Talente mit zwar geringen literarischen Neigungen, aber um so ausgeprägteren absoluten Form-

Bach

Händel



Gluck

Haydn

Mozart

Beethoven

Weber

Marschner

Loewe

Schubert

Abb. 13–22 · Das Gesamtkunstwerk vorbereitende Musiker

und Schönheitsbestrebungen, die trotz der Geltung, die sie durch ihre tadellosen Werke zu ihrer Zeit gewannen, nicht nur nicht die mindeste Weiterentwickelung, sondern einen mißverständlich mit Renaissance bezeichneten Stillstand der Tonkunst bewirkten. Jenes Epigonentum in modernem Gewande wird hauptsächlich durch die Namen Spohr und Mendelssohn repräsentiert. Diese Richtung hat — beiläufig bemerkt — sogar noch heute, nach den großen Umwälzungen des abgelaufenen Jahrhunderts, einen Hauptvertreter im absoluten Musiker Brahms. Die wahre deutsche musikalische Romantik aber hat sich auf dem Gebiete der Oper entwickelt. Das Tieckſche Wort: ‚Liebe denkt in süßen Tönen, Denn Gedanken steh'n ihr fern' bezeichnet so recht den Geist der Romantik. Alles was die romantischen Dichter schufen, schreit nach Musik oder ist in gewissem Sinne schon Musik. Das Bestreben, von der Nüchternheit des Gedankens frei zu werden und in ein von allem Realen losgelöstes Reich der Phantasie zu flüchten, prägt sich in den dichterischen Werken der typischen Romantiker Tieck, Fouqué, Schulze, und vor allem E. Th. A. Hoffmann deutlich aus. Und der zuletzt Genannte, der phantastischeste unter ihnen, war es auch, der — obwohl ein geborener Dichter und als solcher des Wortes im hohen Grade mächtig — aus Sehnsucht nach dem Tone zum Musiker ward und eine der ersten romantischen Opern: Undine (nach Fouqués Dichtung) schrieb, von der Weber, als er sie in Berlin gehört, sagte, daß sie ‚jenes gespensterhafte, fabelnde Leben' umgebe, ‚dessen süße Schauererregungen das Märchenhafte sind'. Gerade diesen Ton traf aber in der Folge keiner so wunderbar wie Weber selbst. Wer den Freischütz mit seiner herrlichen urdeutschen Waldpoesie kennt, weiß das. Und was für zauberhafte Töne wußte der Meister dem Feenreiche, den Wundern des Orients, der Liebes- und Heldenromantik Hüons in seinem einzigartigen Oberon zu entlocken! Schon in seinen Jugendwerken, Silvana und Rübezahl zeigte sich die ausgesprochen romantische Natur des Künstlers, die in der Musik des gereiften Meisters zu Preziosa und Euryanthe neuerdings deutlich hervortrat. Marschner hat diese Richtung teilweise mit viel Glück in seinem Heiling und Vampyr weitergeführt, indem er ihr noch das Schauerliche, Dämonische hinzufügte, das er auf der anderen Seite durch Herbeiziehung bürgerlicher Harmlosigkeit auszugleichen suchte, ein — wie es sich zeigte — recht praktisches Rezept, das auch Lortzing, der reichbegabte Schöpfer der bürgerlichen Spieloper, als Dichter und Musiker in einer Person, in seiner minderwertigen Undine mit Erfolg anwendete. Romantische Elemente finden sich auch in Kreuzers Opern und in Nicolais reizenden Lustigen Weibern von Windsor. Daß sich hier die Musik in ihrem Element, dem Wunderbaren, befand, läßt sich nicht bestreiten. Auf diesem Wege war es vielleicht am leichtesten, die Brücke zu erreichen, die in das gelobte Land des Wort-Ton-Dramas führte. Und so war es auch. Richard Wagner, kein romantischer (wie oft behauptet wird), sondern ein durchaus klassischer Künstler, da Erhabenheit und Einfachheit der Gestaltung, die typischen Eigenschaften des Klassizismus, sein Schaffen auszeichnen, knüpfte zwar unwillkürlich in der Wahl seiner dramatischen Stoffe (besonders im Lohengrin) an den von ihm innig verehrten Weber an, nachdem er seinen heißen Drang, sich wie ein Halévy, Auber, Rossini, Meyerbeer durch die Komposition einer großen historischen Spektakeloper beim großen Publikum berühmt zu machen, mit dem Rienzi befriedigt hatte; aber sein dichterisches Genie erkannte auch, daß nicht in der Oper, sondern nur im Drama und zwar in der lebendigen Darstellung eines reinmenschlichen Inhaltes, die Musik ihre letzte und höchste Aufgabe erfüllen könne, die da ist, Gestalten zu schaffen, das ist die innersten, seelischen Antriebe menschlichen Handelns durch die jedes Geheimnis enthüllende Macht der Töne zu offenbaren. Diese Kraft, die unter allen Künsten einzig der Musik innewohnt, erläutert Wagner selbst auf Grund der Schopenhauerschen Lehre, die Musik sei das Abbild des Weltwillens, folgendermaßen: ‚Ein Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während es in jenen Künsten erst durch das Erkennen vermittelt dargestellt wird.' Und Schopenhauer bezeichnet die Musik als die

Abb. 23 · Die Mutter Richard Wagners · Anonymes Oelgemälde im Hause ‚Wahnfried' in Bayreuth
Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München

tiefste aller Künste, ‚indem sie in einer ganz unmittelbar verständlichen Sprache, die jedoch in die Vernunft unübersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens ausspricht'. Wie stimmen doch hier Philosoph und Künstler überein! Beide sind eben Seher und vermögen in die Tiefe der Dinge zu schauen [1]). Wenn nun auch der große Kleist sagt, daß er die Tonkunst ‚als die Wurzel aller übrigen' betrachte, und daß er von frühester Jugend auf alles Allgemeine, was er über die Dichtkunst gedacht, ‚auf Töne bezogen' habe, und wenn Schiller bekennt, daß seinen dichterischen Ideen ‚eine gewisse musikalische Gemütsstimmung' vorhergehe, so muß das auch den verstocktesten Literaten darüber nachdenklich machen, ob denn wirklich das bloße Wort-Drama das letzte und höchste Ziel darstelle. Richten wir aber unsere Blicke zurück auf das griechische Drama, so sehen wir, daß auch hier die Musik das zusammenhaltende Element ist, ja daß das

auf rein menschlicher Grundlage stehende Drama des Sophokles und Aischylos sozusagen ohne Musik nicht zu denken ist. Ziehen wir noch Schillers sehnsuchtsvoll prophetische Worte in Betracht, ‚die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden' und sehen wir mit Schmerz, wie dieser hohe Geist vergeblich sich bemüht, dieses Ziel als Nichtmusiker mit Hilfe der geringen in der wortdichterischen Technik schlummernden musikalischen Rudimente in der Braut von Messina zu erreichen, so muß es uns klar werden, daß das reinmenschliche, also das höchste und idealste Drama nur aus dem Geiste der Musik heraus, und zwar von einer Persönlichkeit, die gleichzeitig Dichter und Musiker ist, geschaffen werden kann, daß aber allerdings aus diesem Drama alles Zufällige, Konventionelle, nicht aus dem Inneren heraus Entstehende, sondern von außen Hinzutretende ausgeschieden und auch fürderhin, wie bisher, dem Wort-Drama überlassen werden muß. Die historische Oper, in der sich die empörendste Vergewaltigung aller Künste vollzieht, verurteilt sich hiernach von selbst, da in ihr die Musik zu dem ihrer unwürdigen Dienste mißbraucht wird, nichts als eine wohlgefällige Begleitung zu einer ihrem eigentlichen Wesen völlig fremden Handlung zu liefern. Musik kann aber nie das Zufällige, sondern nur das Ewige ausdrücken, denn sie ist die allgemeinste aller Künste. Das Rein-menschliche ist also ihre Domäne.

In all unseren großen Dramatikern machte sich der Zug nach der Darstellung des Typischen geltend, nach Verkörperung menschlicher Karakterzüge in dichterischen Gestalten. So bei Shakespeare (Othello, Lear, Timon, Shylock, Hamlet), Moliere (dieser schildert uns nicht einen einzelnen Geizigen oder einen beliebigen Tartuffe, sondern den Geizigen, den Tartuffe), bei Goethe (der den Faust-Typus erst schuf), Schiller (Posa, Tell) und Kleist (Kätchen, Amtsrichter Adam). Auch wahre Tragik kann nur dann eintreten, wenn nicht irgend ein einzelner Mensch, sondern ein ideeller Vertreter der ganzen Menschheit im Kampfe für seine Idee unterliegt.[2]) Die rein menschliche Tragik läßt sich aber in bloßen Worten nimmer erschöpfend darstellen; sie bedarf, um die geheimnisvollen Pfade der leidenden und nach Licht strebenden Seele zu beleuchten, einer metaphysischen, den Uebergang des Realen zum Uebersinnlichen herstellenden Kunst, die, ohne eigentlich zu sprechen, mehr sagt als alle Worte der Erde. Und eine solche ist einzig die erhabene Seherin Musik. Das Gefühl der Unzulänglichkeit des Wortes für das erhabene rein menschliche Drama zwang fast allen unseren großen Dichtern Aeußerungen tiefster Sehnsucht nach einem ‚Kunstwerk der Zukunft' ab, dessen Notwendigkeit sie im Innersten fühlten, das sie aber aus sich selbst heraus nicht gestalten konnten. In dieser Sehnsucht der Dichter (nicht in der Erfindung der jämmerlichen Zwitterform der Oper durch den absoluten Musiker!) liegt meines Erachtens die Gewähr für die natürliche Notwendigkeit des Entstehens des Wort-Ton-Dramas als letzter und höchster Entwickelungsstufe des Dramas überhaupt und des Erscheinens jenes Künstlers, der die hohe universelle Fähigkeit hatte, es zu schaffen — Richard Wagners. Es sollen hier nicht die zahlreichen Stellen in Shakespeares und Goethes Dramen herangezogen werden, in denen das unabweisliche Bedürfnis nach Musik in ausdrücklichen Forderungen des Dichters laut wird, sondern vielmehr dem Leser eine Reihe von Aeußerungen bedeutender Dichter bekannt gegeben werden, die eine so deutliche Sprache sprechen, daß sie wohl jedes Kommentars entraten können.[3])

Hören wir vor Allem Herder! Er sagt: ‚Bei einer uns entzückenden Stellung wünschen wir, daß sie Ton würde. Wenn auf dem sprechenden Theater edle und sanfte Empfindungen zur größten, d. i. einfachsten Höhe steigen, heben sie sich entweder selbst zum Tone oder wir vermissen und entbehren schmerzhaft die analogen Töne, mit denen sie unserem Gefühle nach die Natur selbst verknüpfte ... Musik, mit Sprache in Verbindung gebracht, und dann von Gebärden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst!' — wohlgemerkt: der Dichtkunst! an die damals bereits längst bestehende Oper denkt Herder also gar nicht. Und an anderer Stelle: ‚Gluck hat Nacheiferung gefunden, aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhän-

gendes lyrisches Gebäude, in welchem Musik, Poesie, Aktion und Dekoration Eins sind.' Herder meint weiter, daß ein solches Kunstwerk alle Sinne in Anspruch nehmen solle, ‚denn eben im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens[4]) . . . Behüte uns die Muse vor einer bloßen Poesie des Ohres ohne Berichtigung der Gestalten und ihres Maßes durchs Auge'. Sprach ich früher von einem Ineinanderaufgehen des Wortdichterischen und Musikalischen in Schuberts Lyrik und von dessen Bedeutung für das spätere Gesamtkunstwerk, so war das also nur von einem gewissen beschränkten Standpunkte aus zu verstehen; denn es fehlt dabei die Hauptsache für dieses, die Berichtigung des Gehörten durchs Auge, wie es der geniale Herder forderte; die Musik ist eben im rein lyrischen Kunstwerke noch nicht — wie Schiller es will — Gestalt geworden. Das kann sie nur im Drama. Wenn Goethe einmal sagt: ‚die sämtlichen Künste kommen mir vor wie Geschwister', so trifft er das Richtige im Gegensatze zu Milton, welcher meint, Poesie und Musik eigneten sich zur Ehe. Beide sind ja Kinder einer und derselben Mutter: des Dramas, in dem die Künste — wie Wagner selbst sagt — einen ‚schöpferischen Bund' bilden sollen. Und darauf allein kann es uns ankommen. Der Ausgangspunkt muß das Drama, die Handlung sein, nicht die Musik, wie in der Oper, die — wie Platen sagt — die Deutschen gelehrt hat, ‚Abgeschmacktheit und Unsinn auf der Bühne erträglich zu finden'. Auch Lessing hat in diesem Punkte klar gesehen; er sagt: ‚Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben.' Allerdings: so weit als Herder und Schiller schaute er nicht, die bereits das Geheimnis des idealen Dramas der Zukunft in dem Zusammenwirken der Künste im Dienste der dramatischen Handlung ersehen, in welchem keine von ihnen die ihr von der Natur gezogenen Grenzen zu überschreiten brauchte, wie es die Einzelkünste alle tun, sobald sie ein gewisses Niveau erreicht haben. Wenn Schiller an Goethe schreibt: ‚Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen

Abb. 24 · Richard Wagners Geburtshaus in Leipzig

zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte', so meint er im Grunde das Richtige, wobei man sich allerdings vergegenwärtigen muß, daß der Dichter natürlich nicht die stillose dekadente Oper der folgenden Restaurationszeit meinen konnte, sondern etwas Außerordentliches, Erhabenes im Sinne hatte, das sich naturgemäß nicht nur nicht aus diesem armseligen Genre entwickeln konnte, sondern sogar dessen Erlöschen zur Voraussetzung haben mußte. Die Entwickelung konnte sich eben nur aus dem Drama heraus, jedoch mit Hilfe der in der Oper auf Abwege geratenen Musik, vollziehen. Man muß also Die Braut von Messina als einen trotz all ihrer hohen Bedeutung verfehlten Versuch des Dichters betrachten, seinen Plan auf die ihm als bloßem Wortdichter mögliche Weise zu verlebendigen, wie wir auch seinen unstillbaren Drang nach Musik und dem im besten Sinne Opernhaften in jedem seiner letzten Werke (Jungfrau, Braut von Messina, Tell) immer deutlicher hervortreten sehen. In diese Werke hat Schiller wohl

Musik hineingetragen; aus dem Geiste der Musik heraus sie zu gestalten, war ihm jedoch versagt, da er nicht dichterischer Musiker war. In diesem Sinne sind daher jene großartigen Werke als Versuche eines hohen Künstlergeistes auf dem Wege des traumhaft empfundenen Ideals zu betrachten. Präziser hat Schiller diese Empfindung von der einzig möglichen Zukunft des reinmenschlichen Dramas in dem bedeutungsschweren Satze ausgedrückt: ‚Das Drama neigt sich zur Musik.' Aber auch Goethe, der mit Unrecht unmusikalisch Gescholtene[7]), hat sich im Sinne des Gesamtkunstwerkes geäußert. So schreibt er in seinem 77. Lebensjahre an Eckermann: ‚Poesie, Malerei, Gesang, Musik, Schauspielkunst: wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen.' Und in Bayreuth, der späteren Verkündigungsstätte der neuen dramatischen Kunst, war es, wo Jean Paul die Worte schrieb: ‚Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtergabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken, zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt.' Und damit verwandt ist E. Th. A. Hoffmanns Aeußerung: ‚Ist denn nicht vollkommene Einheit des Textes und der Musik nur denkbar, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person ist?'

Um das Ideal des Gesamtkunstwerkes ernstlich anstreben zu können, dazu bedurfte es der völligen Reife aller einzelnen Künste und deren Vollendung in sich. Die Tonkunst, über deren essentielle Bedeutung für das Drama der Zukunft den Dichtern wie wir eben gesehen haben die Erkenntnis langsam aufgegangen war, hat sich von allen Künsten zuletzt entwickelt. Jahrhunderte, ja Jahrtausende früher waren bereits die bildenden Künste, vor allem die Architektur, Skulptur und Plastik, auf hoher Stufe angelangt. Die Baukunst gar hat schon vor einem halben Jahrtausend einen Standpunkt erreicht, der bis heute durch keinen wahrhaft neuen Stil überboten worden ist. Und über all dieser Kunst, die ihre Stoffe der uns umgebenden Erscheinungswelt entnahm, und zu der verhältnismäßig spät die Phantasiekunst der Fläche, die Malerei, trat, deren Darstellungsart schon darum schwieriger war, als sie die Natur in andere optische Verhältnisse zu übertragen hatte, breitete die Poesie, nicht nur als Wortdichtkunst im engeren Sinne, sondern als Seele aller Künste, ihre Fittiche aus. Sie war von jeher, so wie die Gottheit in der Menschenbrust. Die Tonkunst aber, deren Darstellungsobjekt die Seele des Menschen selbst ist, bedurfte der Fähigkeit, den Blick von der Außenwelt ab und ganz nach innen zu richten und das Geschaute — oder besser: Erlauschte — in Tönen für jeden laut werden zu lassen. Sobald der Schlüssel zu dieser abstraktesten Kunstbetätigung einmal gefunden war, ging deren Entwickelung mit Riesenschritten vorwärts. Die jüngste Kunst hatte naturgemäß auch die flinkesten Beine. Ihre Entwickelungsgeschichte umfaßt daher kaum den Zeitraum von vier Jahrhunderten; wenn man sie aber von dort ab in Betracht zieht, wo sie auf unser heutiges Gefühl noch unmittelbar wirkt, nicht mehr

Abb. 25 · Wagners Stiefvater Ludwig Geyer

als zwei Jahrhunderte. Es ist kaum glaublich, welch langwieriger Prozeß sich beispielsweise in der Zeitspanne von nur zwei Menschenleben abwickeln konnte. Man denke: Liszt erblickt zwei Jahre nach Haydns Tode das Licht der Welt! Wie ich früher ausführte, erreichte die Tonkunst erst mit Beethoven ihre volle Ausdrucksfähigkeit. Er war es, der den Tönen die Gabe verlieh, zu sprechen. Ein neuer kühner Geist erwachte mit dieser außerordentlichen Tat, derselbe Geist, der die soziale und politische Umgestaltung von 1848 herbeigeführt hat. Das Neuland des deutschen Dramas, das unsere großen Dichter ‚mit der Seele gesucht', das nur aus dem Geiste jener sprechenden Ausdrucksmusik erstehen konnte, gewinnt nun allmählich greifbare Gestalt. Eine Kunst hilft der andern beim gemeinsamen Zusammenwirken im Drama, in dem wir den ganzen künstlerischen Menschen finden, weshalb wir darin einen Idealspiegel des menschlichen Lebens zu erkennen haben. Wie anders sah aber dieses Drama aus als jene Oper, in der alle Kunst auf den Kopf gestellt war! Die verfahrene Oper mußte sich also — wenn ich so sagen darf — erst zurückentwickeln, bevor jenes Drama erstehen konnte; denn in ihr war das Mittel (die Musik) Zweck gewesen und der Zweck zum Mittel erniedrigt. Der Librettist mußte sich zu jedem Unsinn bereit finden lassen, um jene Effekte herbeizuführen, die Wagner so treffend als ‚Wirkungen ohne Ursachen' bezeichnet hat; das kam nun endlich sogar dem ungemein gutwilligen Publikum zum Bewußtsein. Die äußerste Grenze in der Ausnützung des Effekts zum Zwecke des bloßen Sinnenkitzels hatte der begabte Meyerbeer erreicht, indem er skrupellos alle Reize aus den Hortikulturen der Opernkomponisten der verschiedenen musikalischen Nationen in seine Werke zusammentrug und damit die Welt betörte. Der aber, der das Wort-Ton-Drama zu schaffen unternahm, mußte erst dieses Opernbabel mit Feuer und Schwert zerstören, um an dessen Stelle sein ‚Odeum' aufrichten zu können. Sein Kampf galt natürlich nicht der Person des Künstlers, dessen Begabung er nie bestritten hatte, sondern seiner Sache. Wir müssen uns hier über Eins klar werden: Das Wort-Ton-Drama hat seinen Ursprung in der griechischen Tragödie; seinen späteren Ausgangspunkt nimmt es dann erst vom rein menschlichen Drama der Weltliteratur, dem Drama Shakespeares, Calderons, Goethes, Schillers, Kleists und Ferdinand Raimunds. Auf der anderen Seite entwickelt sich die Tonkunst, und zwar einerseits als Kunst des Liedes und der mit dramatischen Elementen versetzten Ballade, anderseits als symphonische Ausdrucksmusik. Die über lichte Höhen und dunkle Abgründe systemlos wandelnde Oper zieht zwar die Bühne für ihre Zwecke heran, ist aber in erster Linie eine musikalische Form. Sie scheint wohl zum Wort-Ton-Drama zu führen, wie die von großartiger Begabung Zeugnis gebenden, die unklare Ahnung vom Gesamtkunstwerk in sich bergenden Werke eines Gluck, Mozart und Weber glauben lassen, in der Tat aber hält sie die gerade Entwickelung mehr auf, als sie sie fördert; denn in diesem Genre ist im Laufe der Zeiten mehr Unkünstlerisches, die natürlichen Begriffe Verwirrendes an den Tag gekommen, als vielleicht in irgend einem anderen Genre der gesamten Kunstbetätigung der Menschheit. Der Leser erlasse es mir, die Beispiele dafür aus der einschlägigen Literatur der verschiedenen Nationen zu erbringen. Er findet sie in jeder Musikgeschichte. Hier sei in Parantheſe Voltaires gedacht, von dem das berühmte Wort stammt: ‚Was zu läppisch ist, um gesprochen zu werden, das singt man'. Auch er wetterte schon gegen den Opernunsinn und sprach von der Entwürdigung, die hier der Musik zuteil werde, die zu Höherem berufen sei. Er wollte ‚der Oper eine neue Laufbahn auf der tragischen Szene eröffnen' ‚die Oper muß auf eine andere Stufe gehoben werden, wenn sie nicht die Verachtung verdienen soll, mit der sie alle Nationen Europas behandeln', wobei er freilich nicht ahnte, daß das Ideal, das ihm vorschwebte, überhaupt nie aus der grundirrtümlichen Kunstgattung der Oper, sondern vielmehr aus deren Verneinung hervorgehen könne. Daß ihm aber ein hohes Ideal vor Augen stand, geht aus folgenden seiner Worte hervor: ‚Welch ein schmählicher Mißbrauch hat es dahin gebracht, daß die Musik, welche die Seele zu großen Empfindungen erheben kann, und die bei Griechen und Römern

dazu bestimmt war, das sittlich Edle und Erhabene zu feiern, unter uns nur noch benutzt wird, um Liebesvaudevilles zu singen!' Bemerkenswert ist, daß all dies lange vor der Entstehung der Gluckschen Meisterwerke geschrieben worden ist und daß es nichts Besseres in diesem Sinne noch gegeben hatte, als die immerhin bemerkenswerten Versuche Quinaults und Lullys. Die Oper mußte erst den Tiefstand ihrer Dekadenz erreichen, damit die Unhaltbarkeit der ganzen Gattung klar hervortreten konnte.

Die oben genannten drei bedeutenden Musiker müssen wir hier noch in Kürze betrachten, bevor wir auf das Wesen des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes näher eingehen können. Da ist vor allem Gluck von Wichtigkeit. Man hört oft die Ansicht, dieser Meister sei der eigentliche Schöpfer des musikalischen Dramas, und Wagner habe nur dessen Ideen ausgebaut. Man kommt doppelt in Versuchung, dieser Meinung beizupflichten, wenn man die Zeugnisse einzelner seiner Zeitgenossen über die Wirkung seiner Werke vornimmt, wie z. B. eine Aeußerung Grimms nach dem Genusse einer der Iphigenien des Meisters, die da lautet: ‚Ich habe die Oper vergessen und mich in einer griechischen Tragödie gefühlt'; oder wenn man die berühmte für Glucks Opern-Reform überaus bedeutungsvolle eigene Vorrede zur Alceste liest, in der gar manche Berührungspunkte mit Wagners Grundsätzen vorhanden sind, weshalb ich das Wichtigste daraus hier anführen will. ‚.... Ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist: der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zierraten abzuschwächen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung der Lichter und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verändern. Ich wollte daher weder einen Schauspieler im Feuer des Dialogs unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, noch ihn mitten in einem Worte bei einem günstigen Vokale aufhalten, damit er in einem langen Lauf mit der Biegsamkeit seiner schönen Stimme großtun könne ..... kurz, ich wollte alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche der gute Geschmack und der gesunde Verstand schon lange vergebens kämpfen. .... Mir schien, daß .... die Instrumente immer nur im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen. ....' Am Textbuche Calzabigis rühmt der Meister, daß es ‚die blühenden Schilderungen, die unnützen Bilder, die geistreichen und kalten Sittensprüche durch die Sprache des Herzens, starke Leidenschaften, anziehende Situationen und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt.' Der Irrtum Glucks, der ihn nie zur Schöpfung des eigentlichen Wort-Ton-Dramas hätte vordringen lassen, besteht aber in der Trennung der Künste zum Zwecke der gegenseitigen Unterstützung (die Musik solle der Dichtung *dienen*). Musik, Dichtkunst, Schauspielkunst (Gebärde oder Tanz im weitesten Sinne) sind im Wagnerschen Drama nur eine *einzige Kunst*, eine in der anderen lebend und atmend, eine ohne die andere nicht zu denken, ureins wie etwa das Geheimnis der heiligen Dreifaltigkeit. Bei Gluck aber gehen sie trotz aller gegenseitigen Rücksichtnahme *nebeneinander einher*. Jede beansprucht voll ihren Platz und entwickelt sich nach ihren Sondergesetzen. Keine gibt ihre egoistische Form auf. Die Musik entspringt bei Gluck aus der von der Dichtung gegebenen Anregung; diese ist aber nicht – wie bei Wagner – aus dem dionysischen *Geiste der Musik* geboren.[6]) Mozart war zweifellos unter allen das größte musikalische Genie, und schon die Vielseitigkeit, die er in seiner Kunst wie kein Zweiter besaß, läßt einen Schluß zu auf die Universalität seines Geistes überhaupt. Wären zu seiner Zeit und in seinem Bildungsgange die Vorbedingungen so günstige gewesen wie bei Wagner, er hätte wohl bei seiner unvergleichlichen dramatischen Begabung das Wort-Ton-Drama aus der herrlichen Naivität seines Wesens heraus geschaffen. Mozart kommt in seinen Opern trotz der mangelhaftesten Unterstützung von Seite seiner Librettisten der Wagnerschen Kunst von allen am nächsten. Schon sein Blick für das dramatisch Wirksame ist

bewundernswert, vor allem aber der Reichtum seines Wesens, das ihn stets den erschöpfenden künstlerischen Ausdruck für jedwedes dramatische Milieu und für die grundverschiedensten Situationen und Stimmungen darin mit überwältigender Sicherheit finden ließ. Dort, wo das Drama ihm erhöhte Gelegenheit gab, schuf er auch seine meisterlichsten Werke, wie vor allem Figaros Hochzeit beweist. Er war der ‚sinnlich-übersinnliche' Künstler, der die Welt in ihren Höhen und Tiefen neu erstehen lassen kann, der echte Dramatiker — wie Wagner. Das Gesamtkunstwerk zu schaffen, dazu konnte er jedoch noch nicht berufen sein; denn: die Beethovensche Symphonie war noch nicht dagewesen, und daher fehlte noch jene Freiheit der musikalischen Machtentwickelung, deren das Kunstwerk der Zukunft nicht entraten konnte.

Bevor ich auf den dritten der genannten Meister übergehe, muß hier eines Mannes gedacht werden, der bedauerlicherweise in musikgeschichtlichen Werken selten auch nur erwähnt wird. Für uns ist er aber als Zwischenglied in der Entwickelung vor allem durch die Anregungen, die er gegeben, von Bedeutung; es ist E. Th. A. (W.) Hoffmann, der Dichter, Musiker und Maler. Ich berührte bereits oben seine romantische Oper Undine und Webers Urteil darüber und vermerkte in der Folge einen Ausspruch von ihm, in dem die Vereinigung von Dichter und Musiker in einer Person als wichtigste Grundlage zur Erzielung eines einheitlichen Gesangs- oder musikalisch-dramatischen Werkes bezeichnet wird. Und einige andere Stellen aus seinen Schriften sprechen für das richtige Gefühl, das dieser universelle Künstler, dessen reicher Veranlagung eine einzige Kunst nicht genügte, um sich künstlerisch ausleben zu können, für die Familiengemeinschaft der Künste hatte. Er sagt: ‚Ich glaube, daß dem begeisterten Dichter und Komponisten Ton und Wort in einem Moment zuströmt', und anderswo: ‚Wurden nicht schon die antiken Tragödien musikalisch deklamiert und sprach sich nicht darin das Bedürfnis eines höheren Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus?' Solche Ansichten regen unwillkürlich die Betrachtung an, daß der Künstler, der sie aussprach, zum Schöpfer des Gesamtkunstwerkes berufen hätte sein können, wenn er als Musiker stark und groß genug gewesen wäre, um so Außerordentliches unternehmen zu können, da ihm doch auch als Maler der Sinn für das Anschauliche im Drama, für Szene und Gebärde, im höheren Grade eigen sein mußte.[7]) Georg Brandes belehrt uns jedoch über die Talentgrenzen des Musikers Hoffmann mit folgendem treffsicheren Urteil: ‚Er ist als Opernkomponist weniger ein Tondichter von Gottes Gnaden, als ein genialer Uebersetzer des poetischen Gehaltes in die Sprache der Musik. Die meisten seiner musikalischen Gestalten sind hier weniger Schöpfungen eines interessanten Inneren als unmittelbare Schöpfungen. Nur was seiner dichterischen Eigenart im Gebiete des Schauens oder der Geisterfurcht entspricht, gelingt ihm vortrefflich.'

Nur Weber befand sich auf der richtigen Fährte. Schon 1816 ersuchte er den späteren Text-Dichter seines Freischütz, Friedrich Kind, um ein Libretto, in dem alle Künste vereint zusammenwirken sollten; und dieser selbst äußert im Vorworte zum Freischütz-Buch die wahre, mit seiner Arbeit aber nicht gerade erschöpfend verlebendigte Ansicht: ‚Ich überzeugte mich, daß durch die Verbindung aller Künste, als der Poesie, der Musik, der Aktion, der Malerei, des Tanzes, ein Großes zu erreichen sei.' Ob diese Worte im Sinne der Idee des Gesamtkunstwerkes oder nur in dem des Theaterpraktikus gemeint sind, der am liebsten Alles zugleich aufbieten möchte, um sicher zu wirken, etwa im Sinne des Goetheschen Schauspieldirektors, ‚wer vieles bringt, wird Manchem etwas bringen,' bleibe allerdings dahingestellt. Eins steht aber fest: Weber schwebte unter der Vereinigung der Künste im Drama, das bei ihm allerdings noch im Zeichen der Oper stand, aus der er sich in seiner Eurynanthe hinaussehnte, dasselbe vor, was später Wagner mit größter Klarheit ausgesprochen hat. Wer weiß, ob er das Wort-Ton-Drama nicht sogar geschaffen hätte, wenn ihm, dem großen Musiker, auch die Dichtergabe eigen gewesen wäre, die ihn aus der Erkenntnis zur Tat hätte führen müssen. Sie war ihm aber versagt. Und so blieb der Schritt von der Eurynanthe zum Lohengrin ungetan. Weber schied nach halb voll-

brachtem Werke, im Herzen die Sehnsucht nach dem Ideal, welchem vollen Ausdruck zu geben, ihm nicht beschieden gewesen, in üppigster Schöpferkraft. Die Künste aber waren nun völlig reif zum Gesamtwerke. Alles in ihnen drängte zur Liebesumarmung hin. Das Bedürfnis darnach war unabweislich geworden, und so mußte die befreiende Tat endlich kommen. Sie zu vollbringen, dazu war kein Geringerer berufen, als — Richard Wagner.

Das Kunstwerk der Gegenwart

Die Phänomene der dramatischen Kunst können nicht hoch und heilig genug genommen werden.
Richard Wagner

Haben wir im Vorhergehenden gesehen, wie und auf welchen Wegen sich das deutsche Wort-Ton-Drama vorbereitet, wie lange es gedauert hat, bis die Erkenntnis dafür herangereift ist und wie es zuletzt der Musiker war, der es unternahm, den stolzen Bau zu errichten, nachdem die Dichter alle möglichen Versuche gemacht hatten, dem Problem von den verschiedensten Seiten beizukommen, wird es im folgenden unsere Aufgabe sein, uns mit dem Wesen des musikalischen Dramas eingehender zu befassen.

Waren im bloß gesprochenen Drama die bildenden Künste und die Musik nur Hilfskünste gewesen, und galt das Gleiche von der Dichtkunst und den anderen Künsten in der Oper, so gibt es im Gesamtkunstwerke überhaupt keine Hilfskünste mehr; alle Künste sind hier Kinder Einer Mutter, des Dramas, und wirken in heiligster Liebe vereint zum Preise der Mutter, der sie ihren eigentlichen Daseinszweck verdanken. Ueber die Aufgabe, die im Drama das Dichterwort und die Musik als Ausdrucksvertieferin hat, aus deren Geiste jenes entstanden ist, bedarf es keines Wortes mehr. Wie verhält sich aber nun dazu die Kunst der Anschauung? Diese tritt erst bei der Verlebendigung des geschaffenen Werkes in die Erscheinung, muß aber vorher von dessen Schöpfer in allen ihren Äußerungen im Geiste gesehen worden sein, gerade so wie jede Einzelheit eines Bildes vom schöpferischen Maler.

Im Drama tritt die sichtbare Kunst außer in der malerischen Darstellung des vom Dichter gewollten Schauplatzes (der Szene) und außer durch die Farbenharmonie in der Kleidung der handelnden Personen, die denselben Gesetzen unterworfen ist, wie sie bei einem figurenreichen Bilde gelten, vor allem in der Gebärde des Darstellers zu Tage. Was in der Plastik und in der Malerei erstarrt, festgelegt erscheint, wird hier wieder flüssig und lebendig. Hierher paßt das umgekehrte Gurnemanz-Wort: ‚Zur Zeit wird hier der Raum'. Zur ruhigen Linie der bildenden Kunst tritt die Bewegung. Was ist aber Bewegung anderes als Rhythmus, und zwar sichtbarer? Der hörbare Rhythmus hinwiederum ist ein wichtiges Element der Musik. Entsteht die Bewegung aus Ausdrucksbedürfnis, so wird dieses sich auch im Auge, überhaupt im Antlitz bemerkbar machen, entweder durch plötzliche oder allmähliche Veränderung des Gesichtsausdruckes, je nach der Gemütsbewegung, der diesem vorhergegangen. Schrecken wird sich also anders äußern als eine langsame innere Wandlung von Freude zu Trauer. In diesem Falle wird sich eine ganze Empfindungsskala im Gesichte (Blick, Mund, Kopfhaltung) einstellen. Auch hier tritt ein musikalisches Moment zutage. Ist der festgelegte Gesichtsausdruck des plastischen oder malerischen Kunstwerkes mit einem Akkord vergleichbar (sei es nun — je nach

dem Karakter der Empfindung, aus dem der Ausdruck hervorgegangen — ein tonischer Dur- oder Molldreiklang, sei es ein verminderter Septimen- oder ein übermäßiger Sextakkord), so wird der wechselnde Gesichtsausdruck des Schauspielers Modulation sein; denn es bedarf des natürlichen, also innerlich motivierten Ueberganges von einer Harmonie zur anderen. Rhythmus und Harmonie, zu der die Seele als Melodie tritt, sind aber — Musik. Zwischen das intellektuelle Wort des Dichters, dessen Gefühlsinhalt ein sehr beschränkter ist, und die Gebärde oder den Gesichtsausdruck tritt nun im Wort-Ton-Drama als berufene Vermittlerin die Musik. Gebärde und Ton sind unmittelbare Ausdrucksmittel, das Wort aber, so weit es eben nicht allein Ton ist, sondern als konstruierter Behelf angesehen werden muß, kann nur als mittelbar gelten. Ein schönes Wort über die enge Zusammengehörigkeit von Ton und Gebärde sagt Herder: ‚Im seelenvollsten Ausdrucke des Schauspielers hangen wir an einer Gebärde und überhören gern das Wort; wozu, sagen wir, ist es nötig, da jene alles saget? ... Wenn aber die Gebärde der Empfindung Worte verschmähet, wird sie in der Natur nicht eine andere Freundin haben, die sie begleitet? Es ist die Musik'.

Im Gesamtkunstwerke tritt also, vom Drama beherrscht und geleitet, die Dichtkunst mit der Tonkunst in deren reichster Entfaltung als Vokal- und Instrumentalkunst, mit den sichtbaren Künsten, der Malerei, der in freie (Schauspielkunst) oder rhythmisch geordnete Gebärdenkunst (Tanzkunst) aufgelösten Plastik und mit allerlei Nebenkünsten in einen organischen Bund, aus dem kein Glied ohne Gefährdung des Ganzen ausgeschieden werden kann. Es handelt sich also um einen großen Organismus, in dem kein Organ für sich allein bestehen kann, wie im menschlichen Körper, mit welchem ein Vergleich wohl zulässig ist, und zwar um so mehr, als auch im Gesamtkunstwerk der ganze Mensch mit all seinen Fähigkeiten, Trieben, Wünschen, Lust- und Unlust-Empfindungen in die Erscheinung tritt. Das Herz dieses Organismus ist das Drama. Steht dieses still, dann ersterben auch alle übrigen Organe. Die Kritik eines Wort-Ton-Dramas soll also nie eine der darin wirkenden Künste für sich betrachten, wie das leider so oft Wagners Werken gegenüber geschehen ist; denn im Gesamtwerk ist eine

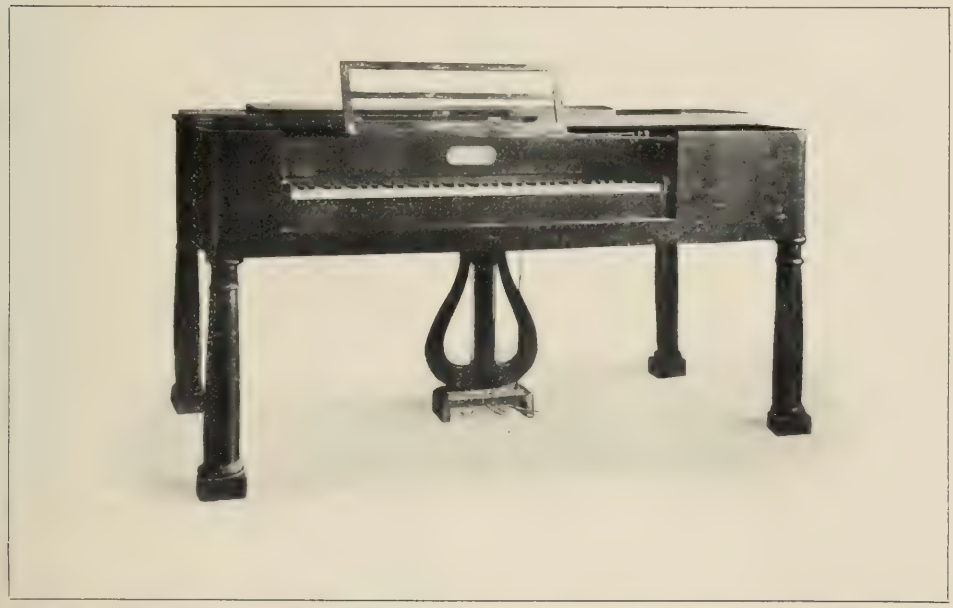


Abb. 26 · Richard Wagners Jugendklavier · Aus dem Richard Wagner-Museum in Eisenach

Kunst durch die andere bedingt und verliert ihre Daseinsberechtigung, sobald man sie aus dem Organismus des Dramas operativ herauslöst, geradeso, wie etwa ein Auge, ein Ohr, eine Hand. Aber unser leidiges Spezialistentum, das sich auf allen Gebieten bemerkbar macht, hat gar nicht mehr die natürliche Empfindung für ein geordnetes Ganzes, sondern nur für Teile und Teilchen, soweit eben gerade die Nase reicht. Es zieht das Einzelne sinn- und erbarmungslos ans Licht, wie eine leuchtende Seequalle, die an der Luft zusammenschrumpft, und wundert sich dann, wenn es seinen Dienst versagt. So ist es auch mit den Literaten. Sie können über das Wort nicht hinauskommen und verurteilen das Wort-Ton-Drama, weil sie in ihrer Spezialistenbeschränktheit die Fülle seines Inhaltes gar nicht empfinden können. Sie sehen den Wald vor Bäumen nicht. Nicht besser aber als sie sind die Musikanten. Auch sie können in der musikalischen Ueberfülle Wagners — die Musik nicht entdecken, weil diese die nur für ihre Sonderexistenz geltenden Formen und Regeln im Drama aufgegeben hat. Und die Plastiker? (das sind im vorliegenden Falle die Schauspieler.) Sie fühlen sich hier in ihrer selbstherrlichen Bewegungswillkür beschränkt, weil ihre Gebärde durch die Ausdrucksprazision des Tones gebunden ist. Die Freiheit, die ihnen eben nur das wirkliche Talent, das mit sinnloser Willkür nichts zu schaffen hat, im Gesamtkunstwerke verleiht, vermögen sie nicht zu begreifen, da ihnen der Geist des neuen Dramas noch nicht aufgegangen ist. Es mutet wie ein Wunder an, daß gerade in einer Zeit, in der der Blick ins Große fast verloren gegangen ist, das Gesamtkunstwerk entstehen konnte. Die kulturelle Entwickelung läßt sich aber — Gott sei's gedankt — nicht aufhalten, und das Bedürfnis, durch das sie hervorgerufen wird, nicht zurückdrängen. Vorbereiter des Gesamtkunstwerkes waren im engeren oder weiteren Sinne alle großen Künstler, schaffen konnte es jedoch nur Einer: der Gesamtkünstler, der die Künste nur als Ausstrahlungen Einer großen lebendigen Kunst begriff, welcher jene zu dienen haben. Solche, die dieser großen Einheitskunst aus persönlicher Veranlagung ferne stehen, möchte ich durch einen populären Vergleich wenigstens zum nüchternen Begreifen der Idee führen. Wenn ich jemandem einen plötzlichen körperlichen Schmerz zufüge, indem ich ihm beispielsweise einen Stich in den Arm versetze, so wird er einen Schrei ausstoßen, gleichzeitig wird er eine rasche Bewegung mit dem verletzten Arme machen und mit dem anderen vielleicht einen weiteren Angriff abwehren, und es wird sich sein Gesicht schmerzlich verziehen, schließlich wird er aber vielleicht auch noch Worte hören lassen, die den Täter verwünschen. Die Tat ist — von der dazu führenden Veranlassung (dem dramatischen Agens) ganz abgesehen — ein vor unseren Augen sich abspielender Vorgang, der Schrei ist der Ton (Musik als unmittelbarer Ausdruck der Empfindung), die Bewegung mit dem Arme die körperliche Gebärde (bewegte Plastik, Tanz), der Gesichtsausdruck die Gesichtsgebärde (Malerei, Schauspielkunst) und die Verwünschungen . . . das (nicht als unmittelbarer Gefühlsausdruck anzusehende) Wort (Dichtkunst), das Ganze aber sozusagen die Szene eines Dramas, ein Wort-Tondrama in nuce. Kann man sich nun beispielsweise vorstellen, daß ich den A in den Arm steche, daß B schreit, C die Bewegung macht und D das Gesicht schmerzlich verzieht? Ganz identisch damit ist der Schaffensprozeß beim Wort-Ton-Drama. Eine einzige Empfindung löst sich gleichzeitig in Ton, Gebärde und Wort aus. Es ist wohl hier der Ort, mich über einen viel verbreiteten Irrtum auszulassen, der darin besteht, daß so oft von ‚dramatischer Musik' gesprochen wird. Damit kann doch nur eine zum Drama gehörige, oder besser: eine aus dem Drama heraus geschaffene Musik gemeint sein, denn die Musik selbst kann nie dramatisch sein. Sie ist eine eminent und ausschließlich lyrische Kunst. Dramatisch kann nur die Handlung sein, weil sie sich aus inneren Konflikten ergibt und zu äußeren treibt. Alle inneren Vorgänge aber sind im Grunde lyrischer Art, weil sie in Empfindungen sich geltend machen; und Empfindungen laut werden zu lassen, ist

wie ich schon oben dargestellt habe — in erster Linie Sache der Musik. Sie hat eine so reiche und im Ton, in der Schallstärke und Klangfarbe überaus empfindsam reagierende Ausdrucksskala zur Ver-

fügung, daß sie — den stark veranlagten und viel könnenden Künstler vorausgesetzt — alles, was nur immer ein Herz bedrängen mag, erschöpfend auszudrücken imstande ist. Einer weit stärkeren Ausdruckskraft als der Liedersänger bedarf der musikalische Lyriker des Dramas. Die für das Lied genügende lyrische Kraft reicht noch lange nicht für das Drama aus, das eine außergewöhnliche Eindringlichkeit des musikalischen Ausdruckes braucht, um die unerläßliche lebendige Verbindung zwischen Bühne und Zuschauer herzustellen, die die Anteilnahme an den dramatischen Vorgängen bis zur Selbstvergessenheit zu steigern imstande ist. Ich möchte diese Fähigkeit des berufenen ‚dramatischen' Komponisten die Anlage zur *Ueberschwänglichkeit* nennen, die die Bühne braucht, weil der lyrische Ausdruck bedeutender, idealer, sagen wir rein menschlicher, typischer Gestalten ganz andere Ausdruckskraft erheischt als die subjektive Empfindung des Einzelnen, wie sie sich im lyrischen Gedichte und im Lied äußert. Das ist auch der Grund, warum ganz hervorragende musikalische Lyriker wie Schubert, Schumann, Mendelssohn, Franz, Jensen u. a. — ganz abgesehen von ihrer persönlichen Nichteignung, einen wirkungsvollen dramatischen Stoff zu erfinden oder zu entdecken, — ihre Muse nie zu jener Ausdrucksgewalt anzustacheln vermochten, die die psychischen und physischen Dimensionen des Theaters unbedingt verlangen. Diese Kraft hatte Richard Wagner wie nur sehr wenige. Sie offenbarte sich bei ihm um so mächtiger, als das Musikalische nur ein zu anderen hinzutretender Ausdrucksfaktor seiner dramatischen *Dichternatur* war. Der Dramatiker bedarf aber außer einem starken Subjektivismus, wie er in der Lyrik zutage tritt, im hohen Grade der Fähigkeit des Objektivierens; denn er muß jede Gestalt, die er auf die Bühne stellt, unabhängig von seiner persönlichen Empfindung machen können und zwar so weit, daß sie jedem glaubhaft erscheint. Dies ist nicht nur Sache des Talents, sondern auch des scharf logischen Raisonnements. Eine dramatische Handlung kann nur dadurch Plastik erhalten. Wem das klar werden soll, der sehe sich daraufhin die Dialoge zwischen Carlos und Clavigo, zwischen Philipp und Posa, zwischen Jago und Othello, aber auch die zwischen Elsa und Ortrud und zwischen Siegfried und Mime näher an. Wie decken sich da Inhalt und Kolorit in der Darstellung der Gegensätzlichkeit des Wesens! Der musikalische Dramatiker hat aber noch eine bedeutende Hilfe in der Steigerungsmöglichkeit des Ausdruckes zur Verfügung, die ihm die Musik verleiht, deren weitere Fähigkeit zu schildern und zu karakterisieren ihm außerdem noch zustatten kommt. Für das Wort-Ton-Drama eignen sich in erster Linie seelische Vorgänge, da in ihnen die Musik, aus deren Geiste es nach Wagners Forderung ‚geboren' sein soll, ihren Zweck und ihr Recht am deutlichsten zu erweisen vermag. Darum ist auch Tristan und Isolde das idealste Wort-Ton-Drama geworden, während Goethes Tasso, dessen Iphigenie oder Hauptmanns Versunkene Glocke an der Sehnsucht nach Musik kranken, da in ihnen trotz der herrlichsten dichterischen Emanationen keine Empfindung zur vollen Höhe der menschlichen Ausdrucksmöglichkeit gelangt. Der Seitenweg über das Melodram, den Dramatiker zu verschiedenen Zeiten eingeschlagen haben, um die unbestrittene Macht der Musik zugunsten ihrer dramatischen Wirkungen auszunützen, wurde immer wieder bald verlassen, da der Eindruck des Zwitterhaften dieser Gattung, in der beide Künste einen Teil ihrer Würde, aber auch ihrer Verständlichkeit opfern mußten, selbst bei der denkbar geschicktesten Verbindung auf die Dauer nicht vermieden werden konnte. Die Tonkunst vermag im Melodram auch nicht den höchsten Ausdrucksgrad zu erreichen und muß sich fast ausschließlich mit der Schaffung einer bloßen *Stimmungsgrundlage* bescheiden.[8])

Kehren wir wieder zum Wort-Ton-Drama zurück, so sehen wir, daß es seine Aufgabe in noch viel höherem Maße ist, als es diejenige des rein menschlichen Dramas unserer Dichterheroen gewesen, Menschen im höchsten Sinne des Wortes, Karaktere, wie sie in der realen Welt bloß in Ansätzen existieren, vorzuführen; denn keine Kunst liegt dem Gemeinen ferner als die der Töne, die ja schon durch ihre bloße Berührung alles veredelt, sowie Midas Hände, unter denen alles zu Gold wurde.

Assimilieren kann sie sich jedoch den realen Vorgängen des Alltagslebens nie. Ihre Macht zerschellt sogar an ihnen. Jedenfalls aber büßt sie dabei ihre Würde ein. Sie kann höchstens bei geschickter Anwendung über unvermeidliche realistische Strecken einer Handlung hinwegkommen, um, nach deren Ueberwindung ihr eigenstes Gebiet wieder betretend, ihre Segnungen um so wohltuender verbreiten zu können. Ihre Domäne ist daher ausschließlich das ideale, das rein-menschliche Drama, wodurch sie zugleich den mächtigsten Schutzwall gegen die Alleinherrschaft des modernen sogenannten naturalistischen Dramas bildet. Dieses ist heute fast ausschließlich die Zuflucht der absoluten Wortdichter, die mit verschwindenden Ausnahmen sich seit dem Erstehen des Wort-Ton-Dramas vom idealen (Ausdrucks-) Drama abgewendet und in der Erkenntnis, daß der in ihm angesammelte Empfindungsgehalt durch das bloße Wort für denjenigen nicht erschöpft werden kann, der vom Quell des Wort-Ton-Dramas getrunken, sich der unter dem Zeichen der Wirklichkeit (nicht der Glaubhaftigkeit!) stehenden Welt- und Menschenschilderung intellektueller, persönlicher, individualistischer Art zugewendet haben. Diese Bewegung hatte nur das Gute, daß sie mit jenem falschen Idealismus gründlich aufräumte, der an die Stelle der Wahrhaftigkeit, ohne die kein Kunstwerk bestehen kann, Unnatur und Verschrobenheit gesetzt hatte. Die Tonkunst, die edelste Frucht am Baume des Lebens, war also auch hier Retterin. Sie selbst aber wurde aus ihrem rückgratlosen Zustande, aus dem sie schon der größte absolute Musiker Beethoven in seiner ‚Neunten' herausehnte, durch das Drama erlöst und erst in diesem ihrer wahren und höchsten Bestimmung zugeführt. In ihm tritt der schöpferische Musiker — wie es Schiller will — ‚aus dem Reiche der Willkür in das der Notwendigkeit, in welchem er sich dem Dichter, der den inneren Menschen zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen darf.' Der von Aesthetikern an der Tonkunst wiederholt hervorgehobene Mangel eines bewußten Wollens wird durch deren Betätigung im Drama aufgehoben, das sie von innen durchleuchtet. Die Mängel der einen Kunst werden durch die Vorzüge der anderen Künste wett gemacht, wodurch die schönste Harmonie eintritt.

Abb. 27 · Richard Wagners Wohnhaus in Würzburg · 1833

In ähnlicher, nur viel unvollkommenerer Weise war das schon beim griechischen Drama des sogenannten tragischen Zeitalters der Fall, wo das Reinmenschliche in erhabenen Gestalten, wie Prometheus und Antigone mit Hilfe eines idealen Zusammenwirkens der drei Hauptkünste zu eindringlichster und erhebendster Wirkung gelangte.

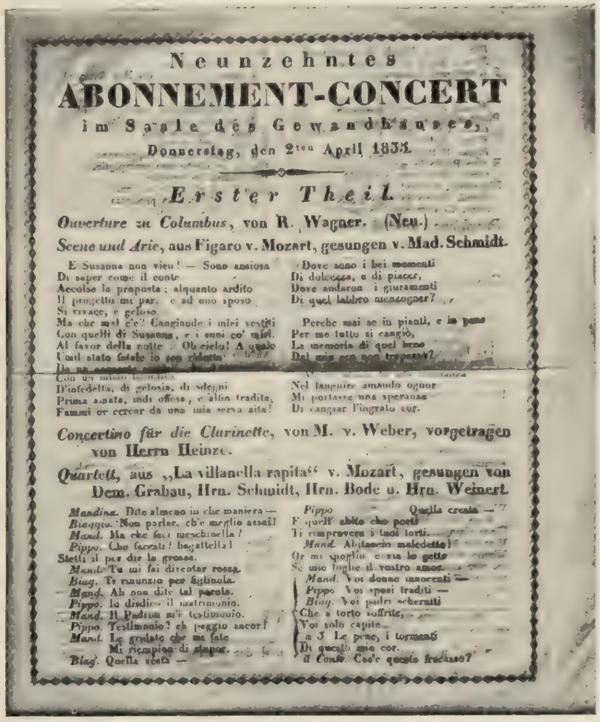
Es wird nun unsere Aufgabe sein, uns im besonderen mit der von Wagner geschaffenen individuellen Erscheinungsform des Gesamtkunstwerkes näher zu befassen, in welchem vor allem die Musik als die zum Drama neu hinzutretende Kunst unsere Hauptaufmerksamkeit in Anspruch nehmen muß. Während die anderen Künste im neuen Drama ihr Wesen nicht nennenswert verändern, nimmt diese in vieler Hinsicht so neuartige, nur in ihrer Relation zum Gesamtwerke verständliche und berechtigte Formen an, daß sie wohl einer eingehenden Betrachtung wert erscheinen können. Vorzüglich war es eine zwingende Notwendigkeit für den Schöpfer des Wort-Ton-Dramas, die gebundenen Formen der absoluten Musik aufzulösen, um die so entfesselte Tonwelt mit ihren reichen Ausdrucksmitteln ganz in den Dienst des dra-

matischen Fortganges zu stellen, der durch keinerlei konventionelle Sonderbestrebungen dieser oder jener Kunst aufgehalten werden dürfte. Dieser Prozeß vollzog sich jedoch nicht plötzlich, sondern allmählich, wenn auch stetig. Im Rienzi, dem ersten allgemein bekannten Bühnenwerke Wagners, befinden wir uns noch völlig im Bannkreise der großen Oper mit ihren Arien, Duetten, Terzetten, Ensembles, Tänzen, Aufzügen. Der weiter ausblickende Geist Wagners wird uns in diesem kraft- und lebensvollen Opernwerke, das es mit ähnlichen Erzeugnissen der sogenannten großen Oper in jeder Hinsicht wohl aufnehmen kann, nur klar, wenn wir das Werk von einer höheren Entwickelungsstufe des Meisters aus rückschauend betrachten. Da werden wir manche Züge entdecken, die den reformatorischen Geist und den späteren Stil seines Schöpfers im Keime erkennen lassen. Besonders die bei den Aufführungen des Werkes überall in Wegfall kommende, auch im bisher allgemein benützten Klavierauszuge nicht enthaltene Lukretia-Pantomime ist ein Meisterwerk ihrer Art, in der das Ineinanderfließen von Ausdrucksgebärde und Ton bereits in so hohem Grade entwickelt ist, daß bei guter Darstellung eine verblüffende Wirkung unausbleiblich ist. Mit den Umgestaltungen, die sich bei Wagner mit der zunehmenden Herrschaft des Dramas vollziehen, hat jedoch der Rienzi noch nichts zu schaffen. Das nächste Werk: Der fliegende Holländer, bietet schon ein ganz anderes Bild. Die Handlung spielt sich im Reiche der Sage ab, womit sie das in der historischen Oper gepflegte Gebiet des Zufälligen verläßt und in das des Ewigen, Typischen eintritt. Trotz der gespenstigen Hauptgestalt des sich nach Erlösung sehnenden Seemannes, eines Ahasvers des Meeres, ist hier alles rein menschlich. Aus einer einzigen Idee heraus, die in der (von Senta gesungenen) Ballade vom fliegenden Holländer völlig ausgesprochen erscheint, ist das ganze Drama entwickelt. Aber auch musikalisch wird im wesentlichen alles mit den Motiven dieser Ballade bestritten. Die Psyche des Dramas ist in ihr enthalten, daher mußte sie auch zuerst entstehen und alles weitere sich daraus gestalten. Im Holländer steht noch unmittelbar neben dem Stil des musikalischen Dramas der der Oper; es gibt hier noch abgeschlossene Nummern, wenn sie auch modulatorisch miteinander so eng verbunden werden, daß eine Pause ausgeschlossen erscheint. Einzelne dieser Nummern, so z. B. die Arien Dalands und Eriks, haben einen nur ihnen allein zugehörigen musikalischen Inhalt, der in gar keinem organischen Zusammenhange mit anderen Teilen des Werkes steht. Auch das Rezitativ in des Wortes eigenster Bedeutung behauptet hier noch sein Recht. Ist es auch an Ausdruck und Karakteristik reicher und tiefer als das herkömmliche Rezitativ der ‚großen Oper', weil es eben von einer durchaus dichterischen Natur gestaltet worden ist, (wie das schon bei gewissen Mozartschen Rezitativen auffällt), so ist doch eine Behandlung völlig aus dem Geiste der Sprache, wie sie bei Wagner in der Folge immer schöner sich herausbildet, im Holländer nur stellenweise zu finden. Das opernhafte Element macht sich in diesem Werke auch noch in einigen lediglich dem Effekt dienenden Kadenzen, Verzierungen, Wort- und Satzwiederholungen und anderen rein musikalischen Dingen bemerklich. Von einer Individualisierung des Chores kann auch noch nicht gesprochen werden. Alle musikalischen Veränderungen im Dienste des Dramas treten erst im Tannhäuser, noch mehr aber im Lohengrin hervor, um im Tristan einen ganz selbständigen, konsequent durchgebildeten Stil zu erreichen, der eine völlig neue Kunst bedeutet.

Starre Formen, welche Gesetzen ihre Entstehung verdanken, die mit denen der Bühne nichts zu schaffen haben, hindern die dramatische Entwickelung und lenken die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Das Drama verlangt vor allem eine ununterbrochene musikalische Linie, deren Einschnitte mit seinen eigenen zusammenfallen müssen. Schon E. Th. A. Hoffmann hat diese Forderung mit dem genialen Blicke des Dichters als unbedingt nötig erkannt und hat es in seiner, von mir bereits erwähnten Oper Undine versucht, ihr auch als Musiker gerecht zu werden, indem er darin tatsächlich die Musiknummern nicht abschloß, sondern je nach dem Bedürfnisse der Handlung vorwärts schritt. Blieb auch seine Tat weit hinter dem Willen zurück,

so ist dieser allein schon von größter Bedeutung. Daß dieser Wille (ich möchte ihn den Trieb der naiven Erkenntnis nennen) bereits früher bei hervorragend dramatischen Musikernaturen vorhanden war, beweist Mozart in seinen Operfinales, vor allem in dem bewunderungswürdigen des ersten Aktes von Figaros Hochzeit. Es bedurfte nur noch eines entscheidenden Schrittes weiter, und jenes Finale hätte sich über einen ganzen Akt ausgedehnt. Dem standen aber damals die Bedürfnisse des Opernpublikums entgegen, das vor allem verschiedenerlei in der Oper genießen wollte. Im zweiten Akt des Fidelio, wo die Situation durch die in ihr liegende Spannung derart drängte, daß sie unmöglich unterbrochen werden konnte, wurde auch der Musiker mitgerissen, wodurch sich der musikalische Atem entsprechend verlängerte. Beethovens Gestaltung der Kerkerszenen-Katastrophe sucht an Größe und Gewalt des Ausdruckes gewiß ihresgleichen; und doch tritt in ihr das Symphonische noch zu sehr als Selbstzweck hervor. Es macht den Eindruck, als wenn hier die Situation der Musik halber vorhanden wäre. Singstimmen und Vorgänge sind gleichsam in eine Symphonie, welche natürlich der Grundstimmung der Szene im hohen Grade gerecht wird, eingesetzt worden. Die stilistische Verschmelzung des Symphonischen, allerdings nicht im formalen, sondern im Sinne seines der Entwickelung dienenden Wesens, mit dem Drama blieb Richard Wagner vorbehalten. Bei ihm wird das Symphonische zur seelischen Projektion der Handlung. Schon in der Symphonie offenbarte sich das Ewig-menschliche in der Aufstellung zweier gegensätzlicher Motive, die in verschiedene Verhältnisse zueinander treten, entweder in das der Liebe – das männliche Motiv befruchtet das weibliche, welchem Zeugungsakte junge Kräfte ihre Entstehung und Blüte verdanken – oder in das des Kampfes, nach welchem der Sieger ‚zu neuen Taten' auf den Plan tritt. Weshalb sollten nun diese triebkräftigen Keime nicht auch ins Drama behufs einer seiner Entwickelung adäquaten Pflege und Verwertung verpflanzt werden? Das hat nun Wagner getan. Er selbst führt in seiner epochemachenden Schrift: Oper und Drama die Formen der absoluten Musik auf den Tanz zurück, in welchem die Leibesbewegung streng rhythmisch geordnet erscheint. Die Zweiheit der menschlichen Gestalt spricht für den geraden Rhythmus als den ursprünglichen des Tanzes. Die musikalischen Formen, wie sie in dem Komplex der Sonate oder Symphonie angewendet werden, sind sogar unmittelbar aus dem Tanze hervorgegangen; einige davon haben sich darin noch lange erhalten, insbesondere der Menuett, während die meisten mit der der Sonate vorangehenden Suite und Kammersonate verschwunden sind. Wagner gestaltete nun im Gegensatze hierzu in seinem Drama die Musik der dramatischen Aktion entsprechend, die hier eine ähnliche Rolle spielt, wie etwa der ideale Tanz in der Instrumentalmusik. Dadurch gewann die Musik eine Freiheit, die den absoluten Musiker, der blind gegen die Forderungen des Dramas war, zur Unzufriedenheit herausfordern mußte. Der dem Drama mit Auge und Ohr unbefangen folgende Zuschauer aber begriff den Sinn dieser epochemachenden Neuerung mit dem Herzen. Es versteht sich von selbst, daß unter diesem neuen Verhältnisse nicht nur die Form sich verändern mußte, indem sie beispielsweise ihre Viertaktigkeit aufzugeben gezwungen war,[9]) sondern auch die Anwendung der anderen musikalischen Disziplinen, wie die Entwickelungsgesetze der Harmonik, des Kontrapunkts, der Orchesterbehandlung. Alles das sollte nun in den Dienst der kleinen und großen Bewegungen des Dramas treten. Eine Modulation durfte nur dort erfolgen, wo eine solche in der Dichtung stattfand, und ihre Reise (um mich so auszudrücken) sollte eine nähere oder weitere sein je nach dem rascheren oder langsameren Erfolge einer Veränderung in den dichterischen Empfindungswerten. Ueber diesen Punkt gibt Wagner die wertvollsten Aufschlüsse in seinen Schriften: Ueber das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen und Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama. Ein Modulieren ohne dramatische Notwendigkeit erklärt er mit Recht für unsinnig und stillos, weshalb er beispielsweise in der Instrumentaleinleitung zum Rheingold so lange in der gleichen Tonart (Es-dur) geblieben zu sein erklärt, da keine

Veranlassung durch das Drama gegeben war, die Tonalität zu verändern. Auch der Kontrapunkt, das ist die Gegenüberstellung der Themen und deren gleichzeitige technische Verarbeitung, vollzieht sich bei Wagner getreu seinen vom Drama ausgehenden Grundsätzen durchaus in Uebereinstimmung mit den Gegensätzen und Verwickelungen der Handlung. Das führt uns zur Betrachtung des Wagnerschen **Leitmotivs**. Ich behalte diese populär gewordene Bezeichnung bei, obwohl sie in keiner Weise dem eigentlichen Wesen dieses Begriffes entspricht. Denn diese musikalischen Motive oder Themen sind gleichsam aus dichterischer Tiefschau entstandene Wesenskeime der dramatischen Triebkräfte, die zugleich mit dem Fortschreiten des Dramas entwickelt werden, nicht aber etwa zu dem praktischen Zwecke erfunden, den Unselbständigen oder Vorwitzigen als Ariadnefaden durch die Labyrinthe eines musikalischen Dramas zu dienen. Aber auch der von anderen gewählte Ausdruck ‚Symbol' scheint mir nicht zutreffend; denn das musikalische Motiv ist weder ein Kenn- oder Merkzeichen, noch ein Sinnbild für etwas, sondern dieses Etwas **selbst**[10]). Es ist die unmittelbare Uebertragung einer Wesenheit in den Tonausdruck. Seine ‚Erfindung' ist also ein vorwiegend dichterischer Vorgang oder der Schlußakt eines solchen, nach welchem erst die Arbeit des Musikers beginnt, gerade so wie beim Symphoniker — man erinnere sich nur des an sich bedeutungslosen Hauptmotivs der Beethovenschen C-moll-Symphonie! Wagner selbst schildert diesen metaphysischen Vorgang mit einer seiner schwierigen Erklärbarkeit spottenden Klarheit in meisterhafter Weise, sodaß ich es mir nicht versagen kann, seine Worte[11]) hierherzusetzen: ‚Dieser (der dramatische Komponist) sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an.... er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muß; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes (wie etwa der steinerne Gast, wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte), so daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen **Einfall** gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches **Motiv**; Gott weiß, ob es Andere auch schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es Dem, oder mißfällt es Jenem? Was kümmert ihn das! Es ist **sein** Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Gestalt in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen ge-



Neunzehntes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses,

Donnerstag, den 2ten April 1835.

Erster Theil.

Ouverture zu Columbus, von **R. Wagner.** (Neu.)

Scene und Arie, aus Figaro v. Mozart, gesungen v. Mad. Schmidt.

E Susanna non vien! — Sono ansiosa
Di saper come il conte
Accolse la proposta; alquanto ardito
Il progetto mi par, e ad uno sposo
Si vivace, e geloso.
Ma che mal c'è? Cangiando i miei vestiti
Con quelli di Susanna, e i suoi co' miei.
Al favor della notte. Oh cielo! A quale
Umil stato fatale io son ridotta
[illegible]
D'infedeltà, di gelosia, di sdegni
Prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
Fammi or cercar da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti
Di dolcezza, e di piacer,
Dove andaron i giuramenti
Di quel labbro menzogner?

Perchè mai se in pianti, e in pene
Per me tutto si cangiò,
La memoria di quel bene
Dal mio sen non trapassò?
[illegible]
Nel languire amando ognor
Mi portasse una speranza
Di cangiar l'ingrato cor.

Concertino für die Clarinette, von M. v. Weber, vorgetragen von Herrn Heinze.

Quartett, aus „La villanella rapita" v. Mozart, gesungen von Dem. Grabau, Hrn. Schmidt, Hrn. Bode u. Hrn. Weinert.

Mandina. Dite almeno in che maniera —
Biaggio. Non parlar, ch'è meglio assai!
Mand. Ma che fece meschinella!
Pippo. Che facesti! bagattella!
Stetti il per dir le grosse.
Mand. Tu mi fai diventar rossa.
Biag. Ti rinunzio per figliuola.
Mand. Ah non dite tal parola.
Pippo. Io disdico il matrimonio.
Mand. Il Padron m'è testimonio.
Pippo. Testimonio? eh peggio ancor!
Mand. Le gradate che mi fate
Mi riempion di stupor.
Biag. Quella vesta —

Pippo Quella cresta —
E quell' abito che porti
Ti rimprovera i tuoi torti.
Mand. Abito maledetto!
Or mi spoglio e via lo getto
Se mio toglie il vostro amor.
Mand. Voi donne innocenti —
Pippo Voi sposi traditi —
Biag. Voi padri schermiti
Che a torto soffrite,
Voi solo capite
a 3 Le pene, i tormenti
Di questo mio cor.
Il Conte. Cos'è questo fracasso?

Abb. 28 · Wagners Columbus-Ouverture in Leipzig · Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

geben.' . . An einer späteren Stelle äußert sich Wagner dahin, daß das auf diese Art eingegebene Motiv sich wesentlich von einem konstruierten, nüchtern ausgedachten Motiv Solcher unterscheidet, die keiner Wahrtraumgesichte fähig sind. Dieses – sagt er – ist: ‚wollen wir sagen,' jenes aber: ‚es ist.' Das Motiv – nicht zu verwechseln mit der von manchem Opernkomponisten vor und nach Wagner nicht ohne Erfolg angewendeten Reminiszenz, das ist mit dem unveränderten Wiederkehren eines Themas bei verwandten dramatischen Situationen oder bei Erinnerungen an ein früheres Stadium der Handlung — stellt also kein Erklärungsschild für handelnde Personen, ähnlich wie in Bilderausstellungen oder in botanischen Gärten dar, sondern einen Ausdrucksfaktor im Drama, eine Ton gewordene Triebfeder der Handlung, die in dieser oder jener handelnden Person oder nur einer bedeutungsvollen Seite ihres Wesens oder auch in einem unpersönlichen natürlichen oder übernatürlichen Zustande oder Vorgange liegt. Die bloße Personalbenennung der Motive (etwa wie Brünnhilden- oder Wotanmotiv) ist daher als eine Rohheit zu verurteilen, weil sie eine Verallgemeinerung in sich schließt, die der psychologischen Feinheit ihres Sinnes geradezu widerspricht, wie ich denn das Benennen überhaupt für eine arge Geschmacklosigkeit halte, da es die Motive Wagners auf das Niveau spießbürgerlichen Formelkrams wie etwa einer ‚eitel-Brod- und Wasserweis' oder ‚englischen Zinn-' und ‚Zimmtröhrenweis' der lobesamen Meistersingerzunft herabdrückt, mit deren Zitierung durch David in den Meistersingern Wagner seine übereifrigen Ausleger zu ironisieren scheint. Ein Drama rein menschlicher Art hat so tausendfältige Beziehungen zwischen Wort, Bewegung, unausgesprochenen oder vielmehr unaussprechlichen Ahnungen und dem Tone, daß diese unmöglich den Gegenstand einer allgemeinen Betrachtung bilden können; jeder Fall muß für sich allein genossen werden. Trotz aller Gesetzmäßigkeit gibt es im Dramatischen immer und immer wieder Neues – ein Ende ist gar nicht abzusehen, während in den einzelnen Künsten die Grenze nur allzuschnell erreicht ist, wo ein Wiederholen des in irgend einer Form bereits Gesagten eintreten muß. Das Gesamtkunstwerk erinnert in seinem unendlichen Reichtum großer und kleiner Gestaltungen, sinnlicher Ausdrucksformen und sich nach allen Richtungen hin erstreckender und kreuzender Beziehungen an die Natur selbst, mit der wir auch nie fertig werden können. Ein Schaffen auf diesem Gebiete wie das Rich. Wagners darf man sich daher nicht als rein systematisch oder spekulativ vorstellen, wie das wiederholt geschehen ist, sondern schlechtweg als seherhaft. Wie könnte es sonst auch möglich sein, was dieser Genius selbst von sich erzählt, daß er oft erst lange nach Vollendung eines Werkes plötzlich auf wunderbare Beziehungen aufmerksam geworden sei, deren er sich während des Schaffensprozesses nicht entfernt bewußt war, geschweige denn sich hätte darüber Rechenschaft geben können. Im künstlerischen Schaffen gibt es eben Geheimnisse, deren Schauer man zwar im Genießen des vollendeten Werkes empfindet, deren Schleier zu lüften jedoch nie gelingen kann. Hierher gehört vor allem der Zusammenhang zwischen der Vorstellung irgend einer dramatisch treibenden Wesenheit, wie z. B. im Ring des Nibelungen: des Tarnhelmzaubers, des Ringsymbols, der Vertragsidee, des ewigen Werdens, des Goldfluches und ihrer tonlichen Darstellung. Nichts wäre verlockender, als eine analytische Untersuchung[12]) der Assoziationen zwischen Idee und Tonausdruck, wie sie sich in den Wagnerschen Themen oder in denjenigen des so klar und lebhaft die Welt sehenden und nachempfindenden Carl Loewe vorfinden. Welchen Zweck hätte es aber anderseits beispielsweise, die Analogie des in sich selbst zurückkehrenden Melos des Ringmotivs mit der physischen Erscheinung des Ringes und der symbolischen Ewigkeit der durch ihn unablässig erweckten Besitzleidenschaft festzustellen oder die Modulation der beiden leiterfremden Harmonien im Motiv des Tarnhelmzaubers als musikalische Darstellung des plötzlichen Ueberganges von einem Daseinszustande in einen davon grundverschiedenen, himmelweit abliegenden, weltfremden, oder die schließliche Wendung in das leere Nichts der terzlosen Quinte zur Versinnbildlichung der durch den Helm zu erzielenden Unsichtbarkeit theoretisch nachzuweisen? Wohl

Abb. 29 · Das 1869 abgebrannte, alte Dresdener Hoftheater · Bau von Gottfried Semper

nicht den geringsten. Das Ergebnis eines solchen Vorgehens würde uns selbst im günstigsten Falle noch immer lange nicht so viel sagen, als der unmittelbare, im Grunde doch unerklärliche künstlerische Eindruck, auf den es hier einzig ankommt. Es ist nicht immer eine Erhöhung unseres irdischen Glücksgefühles, aus der Dämmerung unseres Empfindungslebens zu einer fragwürdigen, weil ja doch nur relativen Erkenntnis zu gelangen. Die Kunst führt uns stets bis ans letzte Ziel, die Wissenschaft hingegen bestenfalls zum nächsten, mit dem sich die uns eingeborene metaphysische Sehnsucht eben nicht begnügt. Verlassen wir also das Gebiet der psychophysischen Untersuchungen, die sich auch noch auf die Klangfarben hätten ausdehnen müssen und trachten wir lieber, die Vorzüge der musikalischen Technik der neuen Kunst an Beispielen erkennen zu lernen. Das System der ‚Leitmotive' hat noch andere Vorteile als die bereits hervorgehobenen. So macht es auch das armselige dramatische Hilfsmittel der Monologe überflüssig. Das Orchester, das bei Wagner zum Teile die Rolle des griechischen Chorus, das Gewissen der handelnden Personen vorzustellen, übernimmt, sagt uns in seiner außerordentlichen Beredsamkeit, mit der es alle musikalischen Ausdrucksmittel heranzieht, mehr als manches plumpe und umständliche Selbstgespräch. Die innere (Gefühls-) Motivierung der auf der Bühne vorgehenden Handlungen durch die Instrumentalmusik bedingt allerdings eine Verbreiterung des dramatischen Tempos, will sie nicht in opernhafte Oberflächlichkeit verfallen. Große Pausen der dichterischen Diktion füllt das redende Orchester in Momenten der Selbstschau, der tiefen Ergriffenheit, des keuschen Verschweigens aus und ersetzt damit die Macht des nüchternen Wortes tausendfach, besonders aber, wenn es prägnante arioso Phrasen wieder vorbringt, die — ursprünglich auf bedeutungsschwere Worte gesungen — zu richtigen Leitmotiven geworden sind, und durch das Wort, mit dem sie früher verbunden waren, doppelte Verständlichkeit besitzen. Als Beispiele erwähne ich hier eines der ersten und zugleich prägnantesten der von Wagner ersonnenen Leitmotive, die Warnung: ‚Nie sollst du mich befragen!' aus dem Lohengrin, sowie folgende Motive aus dem Ring des Nibelungen: ‚Nur wer der Minne Macht entsagt' (Liebesentsagung), ‚gold'ne Aepfel' (ewige Jugend), ‚wie durch Fluch er mir geriet' (Fluch), ‚den hehrsten Helden der Welt' (Siegfrieds Heldentum), ‚o hehrestes Wunder!' (Erlösung durch die Liebe). Ich möchte hier noch ein paar besonders interessante Fälle beleuchten. Eine ganz eigenartige

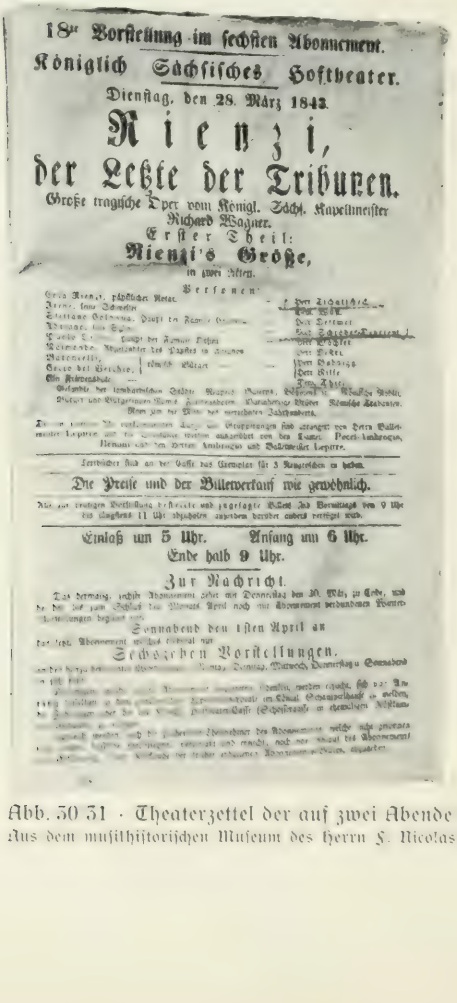
Verwendung der Tonsprache weist die Szene zwischen Siegfried und Mime im zweiten Akt des Siegfried auf, die für das Eigenwesen des Tones und Wortes ungemein bezeichnend ist. Mime will Siegfried durch Schmeicheleien betören, den ihm bereiteten Gifttrank zu schlürfen. Siegfried aber, der durch den Genuß des Drachenblutes die Sprache der Vögel verstehen gelernt, wird von einem Waldvogel darauf hingeleitet, die Heuchelreden Mimes so zu begreifen, wie sie gemeint sind, nicht wie sie sich anhören. Mit den Worten verrät Mime Siegfried, und uns mit ihm wissend Gewordenen, seine wahren, gehässigen Gesinnungen, die Töne aber, in die sie gekleidet sind, sollen Siegfried den Ausdruck der Liebe und Sorge vorgaukeln, wozu noch an gewissen Stellen im Orchester das Motiv des Waldvogels wie ein warnender Mahnruf erklingt — fürwahr, eine ganz und gar neuartige dramatische Wirkung von genialer Art, wie sie beim gesprochenen Drama von vorneherein ausgeschlossen ist. ≈ Eine bemerkenswerte Stelle ist das erste Erklingen des Preisliedmelos Walther Stolzings am Schlusse der ersten Szene des ersten Aktes der Meistersinger. Obwohl Walther das Lied erst nach der Johannisnacht (im dritten Akt) ersinnt, wird hier in der ersten Entzückung über Evchen der Keim dazu in sein junges Dichterherz gelegt, und er kleidet unbewußt seine glühende Liebesversicherung ‚für euch Gut und Blut! für euch Dichters heil'ger Mut!' in die Töne des Preisliedes, mit dem er die Geliebte schließlich gewinnen soll — eine hinreißende Wirkung, wie sie nur im Wort-Ton-Drama möglich ist. ≈ Das Seherische weiß Wagner mit Hilfe des Motivs in so großartiger Weise auszudrücken, daß ähnliche Stellen in den gesprochenen Dramen unserer größten Dichter an Wirkung unendlich weit dahinter zurückbleiben, wie jeder zugeben muß, der an das erste Erklingen des Schwertmotivs in der Schlußszene des Rheingold denkt, wo eine prophetische Ahnung Wotans sich darin auslöst, die erst im folgenden Drama im sieghaften Schwerte Nothung sich materialisiert. Wie der Siegfried-Heldengedanke in der trostreichen Prophezeiung Brünnhildens gegen Sieglinde ergreifend sich offenbart, indem sie die Worte: ‚den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß!' auf das Heldenmotiv Siegfrieds gesungen werden, und wie später dieselbe Idee vorahnend in Wotans Worten gegen Brünnhilde: ‚denn Einer nur freie die Braut' und ganz besonders in dessen Schlußworten: ‚Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!' zu großartigem Ausdrucke gelangt, das war nur durch die Macht des Tones erreichbar, der das Wort arm und hilflos gegenübersteht. Es wäre ein Leichtes, die Beispiele ins Ungemessene zu vermehren. Das kann aber nicht die Aufgabe dieser Schrift sein, die sich nur mit der Feststellung alles für das Wagnersche Drama Wesentlichen begnügen muß. Erwähnt sei hier bezüglich der Leitmotive nur noch, daß die Komplikation ihrer kontrapunktischen Verarbeitung sich naturgemäß mit dem Fortschreiten das Dramas erhöht, während sie zu Anfang in ihrer Urform nacheinander eingeführt werden, gerade so wie die analogen, das Drama bewegenden Begriffe und Empfindungen der Dichtung, so daß sie sich, zumal da jeder sich bietenden Gelegenheit zu ihrer häufigen Wiederkehr Folge geleistet wird, dem Ohre und Sinne deutlich einprägen, welches Nebeneinander für das Ineinander der Motive in der folgenden dramatischen Peripetie und Katastrophe von größter Wichtigkeit ist. Am imposantesten ist die motivische Architektur naturgemäß im viergliedrigen Riesenbau des Nibelungenringes, in dem die musikalischen Bausteine, am zahlreichsten im Rheingold aufgestapelt, sich mit jedem Drama vermehren. Mit der Entwickelung oder Lösung des Konflikts vereinfacht sich denn auch die Technik des Motivenbaues, und es tritt an Stelle des Neben- und Ineinanders schließlich eine Art — ich möchte sagen: dichterischen Uebereinanders, in welchem die leitenden Ideen des Dramas in ihrer Zusammenfassung deutlich zu erkennen sind. Ein unerreichbares Beispiel dafür ist der Schluß der letzten Szene der Götterdämmerung, in der sich die verschiedenen Themen so leuchtend voneinander abheben, als gehörte jedes einer anderen Dimension an. Dieses Meisterwerk dichterischen Kontrapunkts überragt an innerem Werte die vielbewunderte Kunst des Meistersinger-Vorspieles schon dadurch, daß in ihm das

von uns bereits miterlebte Drama seinen natürlichen Abschluß findet, während bei diesem das Drama noch nicht in die Erscheinung getreten ist, wodurch jenes vorerst noch der absoluten Verständlichkeit entbehrt. In der Einleitung zum Rheingold hingegen mutet uns der Meister keinerlei Vorkenntnisse zu. Wir können ihr naiv lauschen: der wogende Goldglanz der Es-dur-Tonart versetzt uns aber in eine den Vorgängen in der Rheintiefe entsprechende Grundstimmung, aus der die Empfänglichkeit und das Verständnis für die folgenden Vorgänge, wie von selbst herauswächst. Das genügt. Und ähnlich ist es mit der einleitenden Gewitterstimmung in der Walküre. Seine volle Berechtigung erhält das Leitmotiv erst mit dem Einsetzen des Dramas, da der Vorgang, dessen Seele das Motiv darstellt, sich dem Auge sichtbarlich offenbart, so daß die Empfindung durch die Realität gestützt wird. Die überaus reichen Ausdrucksmittel der Musik geben einem ihrer mächtigen Künstler die weiteste Möglichkeit der Veränderung der Motive durch einen schier unerschöpflichen Wechsel der rhythmischen Formen, des Zeitmaßes und Kolorits an die Hand, der jedem vom Dramatiker empfundenen Bedürfnisse in den feinsten Differenzierungen gerecht werden kann. Dazu kommt noch eine außerordentliche Fülle von charakteristischen Figuren, Bewegungen, Melismen, die zur Begleitung geringfügigerer Vorgänge dienen. Ich brauche wohl kaum zu betonen, daß gerade Wagner in deren Erfindung eine unvergleichliche Phantasie zu Gebote stand.

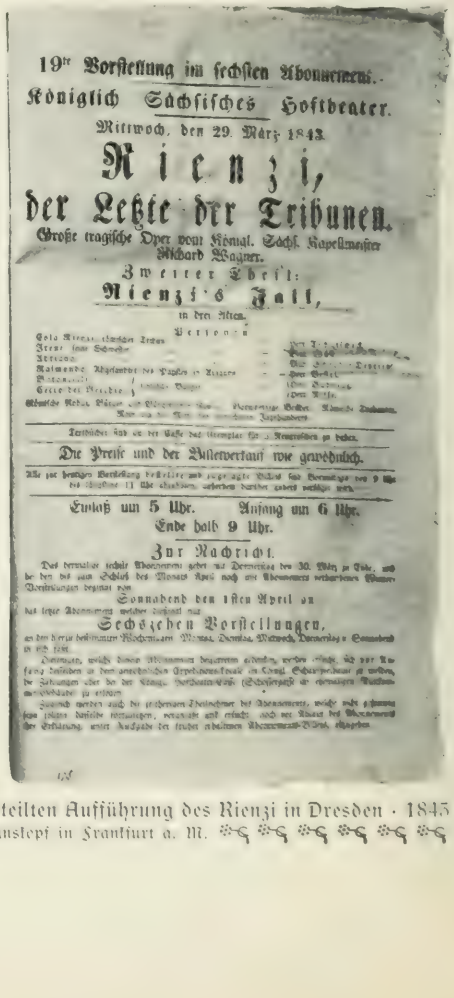
Mit der Ueberzeugungskraft des Wagnerschen Orchesters, die sich mitunter der Deutlichkeit der Wortsprache nähert (ich erinnere an die Vorspiele zu den Schlußakten von Tannhäuser, Meistersinger und Parsifal und an die Ueberleitung zur letzten Szene des ersten Aktes der Götterdämmerung), geht aber noch die Fähigkeit des Künstlers zu einer geradezu elementaren tonmalerischen Darstellung der Natur Hand in Hand. Die Elemente und Naturmächte[13]) in ihren lieblichen und furchtbaren Aeußerungen spielen zumal im Ring des Nibelungen, und ganz besonders im Rheingold, eine große Rolle, ja sie greifen mitunter sogar tätig in die Handlung ein, ohne jedoch den Eindruck des Zufälligen zu machen, da sie meist als Willensäußerung treibender Kräfte des Dramas erscheinen. So ist es mit Loges wabernder Lohe, die Wotans Machtwille aus dem Felsen zaubert, mit Donners Gewitter, Frohs Regenbogen, Wotans Sturmwind u. a. Es ist echt germanische Art, die Natur als Mithelferin in den Kreis der künstlerischen Darstellung menschlicher Vorgänge einzubeziehen, aber nicht durch sklavische Abschilderung ihrer äußeren Erscheinungsformen, sondern durch Schaffung eines psychischen Verhältnisses zwischen ihr und den Menschen. Nur so hat die Natur künstlerische Bedeutung. Das wird uns offenbar in Schillers Tell, im zweiten Teil von Goethes Faust, in Shakespeares Sturm und König Lear, in Haydns Schöpfung und Jahreszeiten, in Webers Oberon, in Beethovens Pastoralsymphonie und neuestens in Hauptmanns hohem Liede der Natur: Die versunkene Glocke. Und was sagt uns nicht alles der Abendstern im Tannhäuser, der Mond in den Meistersingern, die Meereswoge im Holländer, der Tagesanbruch im Lohengrin und in der Götterdämmerung und der Blumenzauber im zweiten und dritten Akt des Parsifal! In allen ist ein hoher Sinn, nicht durch Worte erschöpfbar, doch durch das geheimnisvolle Medium des Tones in seinem Zusammenhange mit der Menschenseele uns zu tiefstinnerlichem Bewußtsein gebracht. Man denke über die letzten Beispiele, besonders aber über das bedeutungsvoll verschiedene Verhältnis nach, das sich in der Blumenseele der sinnlich-lieblichen Zaubermädchenszene dem naiven Waldknaben und in dem ergreifenden Karfreitagszauber dem abgeklärten, für die Erlösungstat reifen Parsifal gegenüber kundgibt. Die Natur hilft hier mit zum innigeren Verständnisse der Entwickelung des inneren Menschen, und wir lernen Shakespeares Wort begreifen: ‚Das Universum lebt im Innern des Menschen'. Wie herrlich äußert sich beispielsweise der beseligende Eindruck der Natur auf das Menschengemüt im lyrischen Ruhepunkt des unvergleichlichen Waldwebens! Die Gabe, die Natur von innen heraus zum Ertönen zu bringen, hat aber auch seit Beethoven keiner in so hohem Maße be-

sessen, wie Wagner. Die Gegenüberstellung der unschuldsvollen Natur und der Menschentragik ist überhaupt für die Wirkungen des Dramas von unschätzbarem Werte. Und Wagner hat diese noch wiederholt durch Miteinbeziehung der schuldlosen Tierwelt bereichert.

Es würde über den Rahmen dieses Buches hinausgehen, wollte ich hier die epochebildenden Vorzüge der Wagnerschen Orchesterkunst technisch analysieren. Das gehörte mehr in eine Spezialabhandlung über den Musiker Wagner, während dieser hier nur im Zusammenhange mit der allgemeinen schöpferischen Bedeutung des Mannes betrachtet werden darf. Und doch kann ich es mir nicht versagen, auf einen Punkt hinzuweisen, der mir bisher nicht genügend beachtet worden zu sein scheint, während über Wagners außerordentliche orchestrale Farbenkunst, über die Gewalt seiner Massenwirkungen und das Unerschöpfliche seiner Steigerungen, über seine seit Mozart nicht wieder erreichte Individualisierungskunst des Einzelinstruments oder der einzelnen Klanggruppe, über sein weises dynamisches Sparen und seine geradezu virtuose Kunst, den Gesang und das Wort stets zu ihrem vollen Rechte kommen zu lassen, ohne die Karakteristik und Ausdrucksmacht des Orchesters zu schmälern, über die von ihm bewirkte Bereicherung der instrumentalen Ausdrucksmittel durch Ersinnen neuer und Wiedereinführung außer Gebrauch gekommener Instrumente, über die Erweiterung des Zweistimmigkeits- zum Drei- und Vierstimmigkeitssystem der Holzbläsergattungen, über die faktische technische Gleichstellung der sogenannten ‚zweiten' Spieler mit den ‚ersten' und über die vielen neuen genialen, mit dem Namen ihres Erfinders unzertrennlich verbundenen Klangwirkungen und Praktiken, die nie auspekuliert



18te Vorstellung im sechsten Abonnement.
Königlich Sächsisches Hoftheater.
Dienstag, den 28. März 1843.
Rienzi,
der Letzte der Tribunen.
Große tragische Oper vom Königl. Sächs. Kapellmeister Richard Wagner.
Erster Theil:
Rienzi's Größe,
in zwei Akten.
Personen
Die Preise und der Billetverkauf wie gewöhnlich.
Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr.
Ende halb 9 Uhr.
Zur Nachricht.
Sonnabend den 1sten April an
Sechszehen Vorstellungen.



19te Vorstellung im sechsten Abonnement.
Königlich Sächsisches Hoftheater.
Mittwoch, den 29. März 1843.
Rienzi,
der Letzte der Tribunen.
Große tragische Oper vom Königl. Sächs. Kapellmeister Richard Wagner.
Zweiter Theil:
Rienzi's Fall,
in drei Akten.
Personen
Die Preise und der Billetverkauf wie gewöhnlich.
Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr.
Ende halb 9 Uhr.
Zur Nachricht.
Sonnabend den 1sten April an
Sechszehen Vorstellungen,

Abb. 30/31 · Theaterzettel der auf zwei Abende verteilten Aufführung des Rienzi in Dresden · 1843
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

(wie etwa bei Berlioz), sondern stets einem inneren Bedürfnisse entsprungen erscheinen und der Natur der Instrumente nicht Gewalt antun, reichlich viel geschrieben und gesprochen worden ist. Ich meine jene nur ihm eigene Kunst des instrumentalen Kontrapunkts, der selbst dem musikalisch begabten, dem Drama mit intensiver Sammlung folgenden Laien die Absichten des Meisters auch in den kompliziertesten Partien zu klarstem Bewußtsein bringt. Die Schlußszene der Götterdämmerung muß — wie schon früher — auch hier wieder genannt werden. Als hervorragendes Muster hat aber vor allem die große Fieberrede im dritten Akte des Tristan zu gelten, die von den Worten ‚Muß ich dich so versteh'n' bis ‚verflucht, wer dich gebraut!' reicht. Hier liegt die Plastik nicht nur in der Kraft und Selbständigkeit der motivischen Erfindung, die ja stets die Hauptsache bleiben wird, sondern vor allem auch in einem Kontrapunkt der Klangfarben, den Wagner, der dichterische Musiker, in seinem ganz ungewöhnlichen Ausdrucksbedürfnisse sozusagen erst geschaffen hat.

Noch ein wichtiger Faktor im Wagnerschen Drama fordert zur Betrachtung heraus; es ist das Verhältnis des Wortes zum Ton. Auch hierin hat uns das Wort-Ton-Drama etwas völlig Neues gebracht, hervorgerufen durch die Umkehrung des unnatürlichen Verhältnisses, in welchem der Musik die führende, dem Worte aber die dienende Rolle zukam, wie das in der Oper der Fall war. So natürlich das Ergebnis dieser Reform auch jedem Einsichtigen erscheinen mußte, so brauchte es doch lange, bis man sich an das Neuartige der Sache gewöhnte. Man vermißte sogar in früheren Werken Wagners, im Tannhäuser und Lohengrin allzusehr die mit ihrer formalen Aufdringlichkeit das stilistische Gleichgewicht störende geschlossene Melodie (mit der ‚Tanzform') und selbst die noch selbstgefälligere Zwecke verfolgende Arie. Ja, in den eben genannten, heute auch in rein musikalischer Hinsicht ganz populär gewordenen Werken empfand man einst den durch das Dichterwort bedingten längeren melodischen Atem als Mangel an musikalischer Erfindung (‚kein Absatz wo, kein Koloratur, von Melodei auch nicht eine Spur!'). Man war eben noch nicht imstande, das lediglich durch den Wortsinn gegliederte länger ausgesponnene Melos zu überblicken und konnte die ‚unendliche Melodie' nicht fassen (was man schon in der Beethovenschen Symphonie nicht zuwege gebracht hatte, ohne daß man sich darüber zu beklagen gewagt hätte!), und noch viel weniger konnte man sie im Gedächtnisse behalten, als ob das allein Zweck gewesen wäre:

Nur mit der Melodei
Seid ihr ein wenig frei;
Doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei;
Nur ists nicht leicht zu behalten,
Und das ärgert uns're Alten!
(Meistersinger · Hans Sachs).

Man war aber ‚gerecht', fischte die liedmäßigen Stücke aus dem Zusammenhange heraus, erklärte sie für das einzige Genießbare ‚in der Oper', weil man sich ihnen allein mehr oder minder gewachsen fühlte, übersah aber dabei, daß sie nur dort vorkamen, wo eben ein wirkliches Lied gesungen werden sollte, wie es das Steuermannslied, der Matrosenchor im Holländer, das Lied Wolframs an den Abendstern, das Brautlied im Lohengrin, die Preislieder Walthers in den Meistersingern, Siegmunds Liebeslied in der Walküre und Siegfrieds Schmiedelieder sind. Wagner bildete also einen sich dem Stil und natürlichen Tonfalle der Sprache aufs engste anschließenden Sprachgesang heraus, der weder mit den Formen des Liedes (Ausnahmen siehe oben!) und der Arie, noch mit irgend einer Art des Rezitativs etwas zu schaffen hat. Je nach dem Karakter der gesungenen Rede nimmt dieser Sprachgesang entweder einen rein deklamatorischen oder einen arioſen Stil an. Im deklamatorischen Stil tritt das rein musikalische Element am weitesten zurück, und erscheint die Vertonung der Sprachakzente als eine durch die Präzision der musikalisch festgelegten Tonlinie monumentalisierte Rede mit verstärkter Eindruckskraft, noch gehoben durch die teils erläuternde, teils verinnerlichende Mitwirkung des symphonischen Orchesters. Entsprechend dem Inhalte und Sinne der Rede nimmt diese musikalisch gesteigerte Rhetorik entweder einen in kleineren Intervallen sich bewegenden erzählenden Karakter (Wotans Erzählung im zweiten Akt der Walküre) oder einen in sprunghafter Melodik gehaltenen aufge-

Abb. 32—35

Die ersten Darsteller Wagnerscher Hauptgestalten

Wilhelmine Schröder-Devrient †
Senta, Venus und Adriano

Nach einer Lithographie von W. Hensel 1844

Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Jos. Al. Tichatschek † · Rienzi und Tannhäuser

Ludwig Schnorr von Carolsfeld † · Tristan

Franz Betz † · Hans Sachs und Bayreuther Wotan

Albert Niemann
Siegmund

Amalie Friedrich-Materna
Brünnhilde und Kundry

Heinrich Vogl †
Loge

Max Schlosser
Mime

Marianne Brandt
Waltraute und Kundry

Carl Hill †
Alberich und Klingsor

Hermann Winkelmann
Parsifal

Emil Scaria †
Gurnemanz

Theodor Reichmann †
Amfortas

Abb. 36—44 · Die ersten Darsteller in Bayreuth

weckten Plauderton (Magdalena in den Meistersingern) oder einen in größeren Tonschritten einhergehenden pathetischen, mehr oder minder erregten Karakter an (Fricka im zweiten, Wotan im dritten Akt Walküre). Den arioſen Stil verwendet Wagner in geringerer oder größerer Ausdehnung vorzugsweise in lyrischen Dialogen, so besonders glücklich im ersten Akt der Walküre und in der Schlußszene des Siegfried. Diese verschiedenen Arten des Sprachgesanges heben sich aber nicht etwa so schroff voneinander ab, wie Arie und Rezitativ in der alten Oper, sondern werden durch überaus feinfühlig ersonnene Uebergangsglieder vermittelt, so daß ein reich gegliederter, durch Gegensätze belebter, fesselnder Tonredefluß entsteht, der jeder Willkür der Darsteller, welcher das rezitierte Drama nur allzusehr preisgegeben ist, eine wohltuende Schranke setzt. ≈ Dieser Sprachgesang hat sich bei Wagner aus dem Geiste des Wortes und der Satzbildung heraus ebenso natürlich, aber auch ebenso langsam entwickelt, wie die Uebereinstimmung zwischen Gebärde und musikalischer Phrase. Seine hervorragende Begabung hiefür zeigt sich schon im Rienzi, wo das Bestreben, sich von der altgewohnten Fessel des Rezitativs zu befreien, unverkennbar hervortritt. Aber erst im Tannhäuser tritt die Einheit von Wort und Ton voll in ihre Rechte. Man betrachte z. B. eine Melodie wie die der Fürbitte Elisabeths, genauer und man wird sehen, wie sie aus dem Wortausdrucke geradezu mit höchster Natürlichkeit herauswächst: ‚Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben!' Und solcher Stellen gibt es im Tannhäuser und im Lohengrin die Fülle. Ich erinnere noch an das ‚Allmächtiger, dir sei Preis! groß sind die Wunder deiner Gnade!' Jedoch fällt es auf, daß alle diese Stellen sich von der rein melodischen Ausdrucksweise nicht entfernen. Auch dieser Standpunkt wird von Wagner, dem Dramatiker, in seinen späteren Werken verlassen oder vielmehr überboten, und er äußert sich über diesen seinen Entwickelungsprozeß selbst so klar und bewundernswert objektiv, daß ich es mir nicht versagen kann, seine Worte hier einzufügen: ‚In der ferneren Entwickelung meiner Melodie (nach dem Holländer) entzog ich mich immer bestimmter jenem Einflusse (der traditionellen Melodie), und zwar ganz in dem Maße, als nur noch die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck mich bestimmte; dennoch ist auch hier, und namentlich noch im Tannhäuser, die vorgefaßte Form der Melodie, das heißt die als notwendig gefühlte Absicht, die Rede eben *als Melodie* kundzugeben, noch deutlich erkennbar. Ich wurde .. zu dieser Absicht noch durch eine Unvollkommenheit des *modernen Verses* gedrängt, in dem ich eine natürliche Nahrung und Bedingung für die sinnliche Kundgebung des musikalischen Ausdruckes als Melodie noch nicht finden konnte. Der Rhythmus des modernen Verses ist ein nur eingebildeter, und am deutlichsten mußte dies *der* Tonsetzer empfinden, der eben nur aus diesem Verse den Stoff zur Bildung der Melodie nehmen wollte ... Ueberall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetischen Rede so vorwiegend bestimmte, daß ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, mußte diese Melodie fast allen rhythmischen Karakter verlieren; und bei diesem Verfahren war ich unendlich gewissenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürliche Rhythmik zu beleben suchte ... Ich geriet hierbei in die innigste, und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde dramatische Melodie zu rechtfertigen ist.'

Ist es nicht interessant, daß wir einen ähnlichen Prozeß bei einem reinen Lyriker, der überdies nicht, wie Wagner, selbst der Dichter dessen war, was er musikalisch ausdrücken wollte, beobachten können? Dieser Lyriker ist Schubert, der wie keiner die Melodie aus dem Verse gebar, und zwar so bewundernswert, als ob er ihn gleichzeitig mit ihr erfunden hätte. In seinen letzten Gesängen aber, dem Zyklus Schwanengesang, emanzipiert er sich vielfach vom Verse und schmiegt sich enger an die dem Sprachsinn entsprechende Gliederung an; seine Musik streift immer mehr den Karakter des schönen Kleides ab und steigt in das Innere des dichterischen Gedankens, wird dadurch ganz und nur Ausdruck und hebt so das Wort zu ungeahnter Höhe. Der Versrhythmus verwischt sich und geht völlig in der musikalischen Emp-

Abb. 45 · Richard Wagner ungefähr i. J. 1847 · Nach der Lithographie eines Gemäldes von Clementine Stockar-Escher · Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

findung auf, die der Geist des Gedichtes hervorgerufen hat. Als überzeugendes Beispiel kann Der Doppelgänger gelten und der Schlußteil des Liedes Am Meere. Hätte Schubert länger gelebt, er hätte diesen Stil, den es ihm leider nur anzuregen vergönnt war, ganz entwickelt, und es hätte wohl nicht ein halbes Jahrhundert zu vergehen gebraucht, damit nach den vielen ihm folgenden Liederkomponisten, die seinen Fingerzeig nicht verstanden hatten, endlich Einer erscheinen konnte, der, im gleichen Geiste weiterschaffend, die Ausbildung dieses Stiles vollziehen sollte — Hugo Wolf. Dazu bedurfte es aber des Wagnerschen Genieschrittes vom komponierten Vers zur Wort-Ton-Sprache. Die Griechen hatten bereits in ihren Tragödien etwas Aehnliches angestrebt. Sie wahrten den Geist der gebundenen Sprache in ihren (musikalischen) Chören mehr durch die Freiheit und Beweglichkeit ihres Rhyth-

mus, der nicht in die Sklaverei des Taktschemas ausartete. Und als eine begeisterte Schar gebildeter Florentiner Musikfreunde zur Zeit der Renaissancebewegung des 16. Jahrhunderts es unternahm, die Melopöie der antiken Tragödie auf die neuere Gesangsmusik zu übertragen, bildete sich infolge dieses übel angewandten Eifers jener unglückselige stile recitativo aus, der sich ‚wie eine ew'ge Krankheit' bis in unsere Tage im Opernrezitativ fortgeschleppt hat. Von der Dafne (1594) und Euridice, Peris (1600) bis zum Mozartschen Titus (1791) bleibt es bei dem unerquicklichen System, das Recitativo secco mit seiner schablonenhaften akkordischen Unterlage als das die Handlung äußerlich weiterschiebende Element zwischen die Musiknummern einzufügen. Endlich wird man dieser Plage müde und ersetzt sie durch ein begleitetes (obligates) Rezitativ, das wenigstens etwas genießbarer ist, weil das Orchester die Möglichkeit der Karakterisierung des erzählenden Wortes übernimmt. Und in der Tat gibt es von ihm einige hervorragende Beispiele, die eine Vorahnung des dramatischen Sprachgesanges erkennen lassen. Auch hier war es wieder ein großes Genie, das den Weg in die Zukunft zeigte: Gluck. Ihm folgte darin Mozart, der mit einigen Rezitativen das Höchste erreichte, was in dieser Manier geboten werden konnte. Die beiden großen Rezitative der Donna Anna im ersten Akte des Don Juan und das der Donna Elvira vor ihrer Es-dur-Arie, und die Dialog-Rezitative in der Zauberflöte zwischen Tamino und dem Sprecher und zwischen Sarastro und Pamina sind ausgezeichnete Beispiele, wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß die Don Juan-Rezitative nicht mit dem deutschen, sondern mit dem italienischen Originaltexte vorzunehmen sind. Die noch weiter zurückliegenden ausdruckstiefen und karakteristischen Rezitative in den Bachschen Passionen können hier, als einem anderen Gebiete angehörend, nicht in Betracht gezogen werden. Einen Rückschritt gegen Gluck und Mozart machte dann wieder Weber, und zwar insoferne, als er das Deklamatorische überhaupt auffallend vernachlässigte,[14]) was bei diesem allgemein gebildeten Künstler um so mehr wundernehmen muß, als er sich, eine echte Dramatiker-Natur — wie aus mehreren seiner Aussprüche hervorgeht —, der Bedeutung des Wortes im gesungenen Drama voll bewußt war und zu einigen seiner großen Opern-Arien Rezitative geschrieben hat, die hinsichtlich der Größe ihrer Anlage und des Gewichtes ihres Inhalts einen hervorragenden Platz unter ihresgleichen einzunehmen berechtigt wären. Die Ursache der unbegreiflichen Sorglosigkeit Webers im Deklamatorischen, die sogar so weit geht, daß er häufig den Versrhythmus ganz verkennt (‚Durch die Wälder, durch die Auen') und mit Vorliebe unbetonte Silben mit starken Akzenten belastet (‚Trübe Augen, Liebchen, taugen'), scheint in dem Umstande zu liegen, daß er sich in erster Linie als Melodiker fühlte, und darin so weit ging, daß er einem melodischen Einfalle, wenn er nur seiner Auffassung vom Karakter des betreffenden Gesangsstückes im allgemeinen entsprach, alles andere aufopferte. In diesem Punkte war er von dem Wagnerschen Einheitsideal am weitesten entfernt, wie er denn überhaupt für einen ausgesprochenen Dramatiker in die alles nivellierende Macht der Töne ein zu unbedingtes und weitgehendes Vertrauen setzte, ohne welches er sich unmöglich zur Komposition so bedenklicher Opernbücher, wie es das des Oberon und gar jenes der Eurynanthe ist, hätte entschließen können.

Es soll nicht geleugnet werden, daß Wagner als geborener Dichter-Musiker einen viel leichteren Stand hatte als er, weil er das, was dem Musiker nur dunkel vorschwebte, sich selbst klar bis zur höchsten Anschaulichkeit zu gestalten vermochte und weil bei ihm der dichterische Wortausdruck so in seinem musikalischen Empfinden begründet war, das der im Worte latente Tonausdruck sich im Momente der schöpferischen Begeisterung gleichsam von selbst einstellte. Dadurch entstand jenes außerordentlich natürliche und daher auch so wirksame Gleichgewichtsverhältnis zwischen Wort- und Tonprosodik, zwischen sprachlicher Syntax und musikalischem Periodenbau, welches den von je höchster Kunst eigenen Eindruck des Selbstverständlichen hervorruft; er erklärt es auch, daß sich nach den einstimmigen Versicherungen aller Opernsänger nichts leichter dem Ge-

dächtnisse auf die Dauer einprägt als eine Wagnerpartie, vorausgesetzt, daß Singstimme und Text — wie es sein soll — gleichzeitig einstudiert worden sind. ≈ Es würde mich zu weit führen, wenn ich hier die Entwickelung der Diktion in den Wagnerschen Dramen kritisch beleuchten wollte. Ein Moment muß aber als bedeutsam hervorgehoben werden: Die zunehmende Knappheit und Präzision des Ausdruckes mit gleichzeitig wachsender Breite und Gründlichkeit der psychologischen Motivierung. Mit so sicheren Strichen auch alle Gestalten schon im Holländer gezeichnet sind, so ist doch ihre Behandlung durch den Dichter — wie dieser selbst zugibt — mit Ausnahme der Titelrolle noch skizzenhaft. Man braucht nur die psychologische Durchführung der Senta oder des Erik mit der des Hans Sachs oder der Brünnhilde zu vergleichen. Der vier- bis fünffüßige klingende Vers, der im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin angewendet ist, weicht im Tristan ganz kurzen Jamben, in den Meistersingern dem gereimten Knittelvers; im Ring des Nibelungen wird der Endreim, der für die musikalische Komposition überhaupt wenig Wert hat, völlig aufgegeben und an seine Stelle der althochdeutsche Stabreim gesetzt, während im Parsifal An- und Endreim in freier Anwendung wechseln. Die Unumschränktheit der musikalischen Behandlung gewann durch die Verkürzung und Reimlosigkeit der Versmaße in so außerordentlichem Maße, daß sich nun die Aufmerksamkeit des Musikers lediglich der höchsten Verstärkung des Ausdruckes und der Karakterisierung der Handlungen und Vorgänge zuwenden konnte. Die Macht des Tones vermochte sich nach allen Richtungen ungehindert zu entfalten und störte nicht nur nicht die dramatische Entwickelung, sondern förderte sie vielmehr durch die ihr eigene Vertiefung, ja Vermehrung der inneren Motive. Die essentielle Bedeutung der Musik für das Drama war damit für jeden erwiesen, der sie zu begreifen imstande war.

Dazu brauchte es aber Stoffe, die sich ohne Mithilfe der Musik, also im rezitierten Drama nicht erschöpfend darstellen ließen. Wie ich schon früher ausführte, bedarf nicht jeder dramatische Inhalt der Musik, ein historischer stößt sie sogar ab. Der Mythus eignete sich schon durch die Uebersinnlichkeit seines Wesens am besten für das musikalische Drama. Wagner griff mitten in den reichen und vom deutschen Volke arg vernachlässigten, ja ihm fast ganz entfremdeten Schatz der germanischen Sage, und das allein schon war ein gar nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst, weil damit dem Volk ein Teil seines eigensten Selbst zurückgegeben worden ist. Die Sage ist jenes Gebiet, in dem sich die Seele des Volkes stets am reinsten darstellte. Ein tiefer Sinn liegt in jedem Mythus und zugleich ein echt menschliches Sehnen aus dem Alltag heraus nach Regionen höherer Art. Daß das Urmenschliche dabei nicht verloren ging, dafür sorgte die gesunde Naivetät des dichtenden Volkes, das über seinen Gesichtskreis nicht hinauskonnte und sich höhere Wesen nicht auf dem Wege philosophischer Spekulation konstruierte, sondern sie nur wieder als Menschen empfinden und denken konnte. Der antike ebensowohl wie der germanische Mythus stellt seine Götter als Menschen mit verstärkten Tugenden und Leidenschaften dar. Das zeigen uns Homer und die Edda. Hier war also das Feld für die reichste Entfaltung der Musik im Drama — das hatte Wagner mit scharfem Blick erkannt; hier allein konnte der Ton zum integrierenden Bestandteile des Dramas werden. Oder kann man sich das Reich der Venus, den Sängerkrieg auf der Wartburg, das Tristansche ‚Wunderreich der Nacht', das Dicht-, Sing- und Liebes-Milieu der Meistersinger, die tönenden Elemente des Weltalls, die über- und außermenschlichen Gestalten der Götter, Riesen, Zwerge, Wasser- und Luftjungfrauen und die Fabeltiere im Nibelungen-Ring, sowie das lichte Reich des Grals im Lohengrin und Parsifal musiklos vorstellen? Das metaphysische Wesen der Musik hilft uns da über die reale Welt hinaus. ≈ Die würdigste Aufgabe aller Wagnerschen Dramen aber erfüllt die Musik im Tristan; sie ist hier in der Tat ganz und voll ‚Objektivation des Willens'. Alles Fühlen, Trachten, Sehnen, Leiden taucht in ihrem stetig flutenden Strome unter, selbst das Wort, das wir nicht mehr als vom Tone trennbar empfinden, auf dessen selbständigen Wert wir freudig verzichten, da der Ton mit seiner unerhörten Macht

den ganzen reichen Seelenorganismus der Handlungsträger bloßlegt und ihr Inneres durchleuchtet, sodaß wir in eine außer uns liegende Innenwelt zu blicken vermögen, die uns bisher überhaupt verschlossen gewesen. Tristan und Isolde ist das Ideal des musikalischen Dramas, das aus dem Geiste der Musik geboren ist, wie kein zweites. Ich behalte mir vor, die dichterische Bedeutung der Wagnerschen Dramen im nächsten Abschnitte im einzelnen zu besprechen. Hier seien nur noch einige Punkte erörtert, die uns neben dem großen Dramatiker auch den hervorragenden Theatraliker Wagner aufzeigen, der es verstand, mit imponierender Sicherheit die gewollten Wirkungen auszulösen. So viel auch über

Abb. 46 · Das ‚Lohengrin'-Haus in Groß-Graupa (1846)

Wagner nach allen Richtungen hin geschrieben worden ist, diese Seite seines schöpferischen Genies hat meines Wissens noch keine Würdigung gefunden. Es handelt sich dabei um eine äußerst selten vorkommende praktische Veranlagung, die von nichts weiter entfernt ist, als von jener leidigen Theater-Routine und Schablone, welche das Um und Auf gewisser erfolgreicher Bühnenschriftsteller bildet, und bei deren Ausnützung sie ihrer billigen Wirkungen sicher sind. Solche Requisiten sind wahren Künstlern schon deshalb fremd, weil sie jeden Fall für sich, jeden Stoff nach seinem Wesen behandeln. Ein echter Dramatiker ist stets zugleich Dichter, Schauspieler und Publikum. Er kann keine Wirkung fixieren, ohne sie vorher einer Prüfung auf die Empfänglichkeit des Publikums zu unterwerfen, mit dem er sich zu diesem Zwecke identifiziert hat. Ich will nur das Wichtigste anführen. Kein kluger Dramatiker setzt beim Zuschauer etwas voraus. Er muß selbst den volkstümlichsten Stoff so auf die Bühne stellen, daß er durch die Handlung allein jedem vollkommen klar werden muß und keinerlei historische, literarische, mythologische oder sonstige Vorkenntnisse braucht. Wenn auch nur Einer im Theater sich befindet, dem der Stoff gänzlich fremd ist, so besteht diesem gegenüber allein schon die Verpflichtung, Inhalt und Wesen der Handlung von der Bühne herab so verständlich zu machen, daß jeder andere Erklärungsbehelf überflüssig erscheinen muß. Bei einem allgemein unbekannten Stoff gilt das natürlich in erhöhtem Maße. Dazu bedarf es vor allem einer äußerst klaren und bei aller durch die verhältnismäßige Kürze eines Theaterabends bedingten Knappheit umfassenden dramatischen Exposition. In diesem Punkte ist Wagner Meister wie wenige. Der erste Akt des Lohengrin, des Tristan oder der Walküre kann es mit jeder Exposition Schillers oder Kleists aufnehmen. Hierher gehört auch die Zusammenziehung der Handlung des musikalischen Dramas auf drei Akte. Die Entwickelung, die sich im rezitierten Drama technisch bekanntlich auf fünf Akte verteilt, hat Wagner in richtiger Erkenntnis des Umstandes, daß die Musik ihrem Wesen nach eine breite Entfaltung bewirkt, vereinfacht.

Auch er verlegt die Katastrophe in den Mittelakt, stellt aber eine organischere Verbindung zwischen ihr und der Peripetie dadurch her, daß er diese in einen Akt zusammenzieht und ihren natürlichen Lauf nicht unterbricht, sondern mit Hilfe des stimmungerhaltenden, symphonisch verbindenden Musikflusses in Atem hält, sodaß die Konzentration des Publikums unbedingt gesteigert wird. Wie weit Wagner in der Ueberlegung des Zweckmäßigen geht, zeigt die bewundernswerte Geschicklichkeit, mit der er es nie verabsäumt, die Hauptdarsteller stimmlich ausruhen zu lassen, um ihnen die ungeschmälert frische Durchführung ihrer Rolle zu ermöglichen. Dieses ausschließlich praktische Moment, auf das der dramatische Wortdichter natürlich gar nicht zu achten hat, wird mit den künstlerischen Forderungen des Dramas so glücklich und zwanglos in Einklang gebracht, daß man an die Möglichkeit der Lösung dieser seltsamen Doppelaufgabe nur glaubt, weil man sie hier vollbracht sieht. Es ist allein schon interessant, die Singstimme der umfangreichsten Wagnerschen Partien daraufhin zu studieren, wie sie für den Sänger durch zweckmäßige Anwendung einer bequemeren Stimmlage leichter zu bewältigen sind.

Abb. 47/48 · Wagners Wohnhäuser in Dresden

Ferner soll ein Bühnenstück, auch wenn es die höchsten und subtilsten Probleme behandelt, bis zu einem gewissen Grade für jeden mit gesunder Vernunft und natürlichem Gemüte begabten Zuschauer verständlich sein. Das hängt einzig von der Behandlung des Stoffes ab, von der Art, wie dramatische Vorgänge und Wendungen vorbereitet und eingeführt werden. Die derbste Deutlichkeit darf da unter Umständen nicht verschmäht werden, um Klarheit zu schaffen; denn bleibt auch nur ein kleines Glied in der Entwickelungskette unklar, so leidet der Zusammenhang und damit der Eindruck des Ganzen. Die Verständlichkeit hängt aber oft von einer scheinbaren Geringfügigkeit ab; deshalb muß der Dramatiker dafür sorgen, daß dem Zuschauer nichts als solche erscheint, was für den Fortgang der Handlung irgend von Wichtigkeit ist, so daß durch dessen Fehlen eine Lücke entstehen würde. Daher darf auch ein Bühnenstück nicht mit zu dünnen psychologischen Fäden geknüpft sein; denn die Dimensionen des Theaterraumes [15]) gelten nicht nur für die Entwickelungsgesetze des Schalles, sondern auch für die Beziehungen zwischen der aktiven Seele des Darstellers und der passiven des Zuschauers. Den äußeren Dimensionen müssen eben auch die inneren entsprechen. Alles dies gilt in erhöhtem Maße wie im rezitierten Drama im musikalischen, in dem die Verständlichkeit des Wortes bekanntlich oft durch den Ton beeinträchtigt wird, weshalb es von Wert ist, wenn ein Drama in seinen Hauptzügen schon durch das bloße Sehen begriffen werden kann. Auch dies trifft bei Wagner zu: Niemandem werden die Vorgänge im Tannhäuser, Siegfried, ja selbst im Parsifal, unverständlich bleiben, wenn er auch kein Wort vom ‚Text' verstanden haben sollte. Gebärde und Ton sprechen ja schon so deutlich, daß die Handlung mit deren Beihilfe noch immer fesseln muß. Das allein schon ist eine Probe für die geschickte Anlage eines Opernbuches; sie kann fast an

allen erfolgreichen Opern gemacht werden. Wagner erreicht seine größten dramatischen Wirkungen durch Gegensätze. Er bewirkt sie aber stets so natürlich, daß sie nie um ihrer selbst willen auftreten, wodurch sie auch nur äußerlich wirken könnten, sondern immer in dem Vorher gehenden begründet sind. Das Urgesetz: Ruhe – Bewegung – Ruhe kommt auch in ihnen zur Geltung. Besondere Beachtung verdient Wagners Kunst, mächtig wirkende Aktschlüsse zu gestalten. Die dichterische und musikalische Architektur seiner Akte müssen das Staunen jedes Dramaturgen erregen durch das stätige Crescendo, das er ihnen verleiht, und durch welches die Aufmerksamkeit fortwährend wach erhalten und auf den Schlußpunkt hingedrängt wird; durch ihn wird selbst der indolenteste Hörer, wenn ihn ‚lange' Dialoge in Lethargie versenkt haben sollten, zur Entzückung oder Erschütterung aufgerüttelt, da in ihm die ganze dramatische Energie des Aktes zusammengefaßt erscheint. In einem Wagnerschen Akte drückt keine Partie auf die ihr folgende, und jede löst einen neuen Reiz aus. Man vergegenwärtige sich den zweiten Akt des Tannhäuser mit seiner Fülle fesselnder Momente und dem erschütternden Schlußtrumpfe, den ersten und Schluß-Akt der Meistersinger und des Tristan, den letzten der Walküre, den ersten des Siegfried, den unerhörten Bau des zweiten Aktes der Götterdämmerung und die großartig edle Giebelarchitektonik des ganzen Parsifal-Dramas! Damit nannte ich allerdings nur das Hervorstechendste. Aber auch die einzelnen Szenen baut Wagner zu Wirkungen auf, wie sie vor ihm kaum erreicht worden sind. Jede setzt sich aus allgemein zugänglichen Elementen menschlicher Empfindungen zusammen, die sich im Laufe der Entwickelung zu zwingender dramatischer Kraft verdichten. Die Auslösung einer Anzahl bedeutender, unter keinerlei Umständen versagender theatralischer Wirkungen möchte ich die notwendige Trivialität der Bühne nennen. Das Wort darf natürlich nicht mißverstanden werden; es bezeichnet das allen Gemeine, allen Verständliche. Keiner hat die Macht seiner würdigen theatralischen Verwendung im Dienste des ethisch Hohen mehr besessen als unser Schiller, und gar kein großer Dramatiker konnte ihrer entraten, wenn er wirken wollte. Muß ein Dramatiker aber nicht wirken wollen? Und ist der ein Dramatiker, der es nicht will? ... Diese Trivialität beherrscht auch der ideale Wagner, wie sich an vielen Beispielen aus seinen Dramen nachweisen ließe. Nie aber vergibt er sich und die Würde seiner Kunst mit ihr auch nur um Haaresbreite. Sie dient ihm zu hohen Zielen; denn an der Hand ihrer allgemeinen Verständlichkeit führt er den minder Gebildeten, ja selbst den in seinem Horizont Beschränkten allmählich einer höheren ethischen Empfindungssphäre zu. Er sagt, in dieser angelangt, dem feinfühlenden und höher gebildeten Menschen unendlich viel; aber auch der geistig Geringere geht so nicht leer aus. Auch er verläßt bereichert das Theater, was jedoch nicht der Fall sein könnte, wenn ihm nicht die höhere Sphäre des Kunstwerkes erschlossen worden wäre. Der geringe Mann kann keinen Philosophen lesen; er ist aber sehr wohl imstande, ein Kunstwerk nachzuempfinden; und dadurch kommt er ans gleiche Ziel: zur natürlichen Erkenntnis des Ethischen. Darin aber liegt eben der gar nicht hoch genug anzuschlagende läuternde, allgemeine sittliche Wert des durch die Mitwirkung der reinsten aller Künste, der Musik, vertieften und geadelten Wort-Ton-Dramas.

Es kann für uns gar nicht in Betracht kommen, ob einerseits die absolute Musik als Sonderkunst, anderseits das rezitierte Drama wie bisher fortbestehen wird oder nicht. Ich glaube auch, daß das nicht dem geringsten Zweifel unterliegen kann, und der Schöpfer des Wort-Ton-Dramas selbst hat sich über den letzteren Fall bejahend geäußert.[16]) Uns kann es lediglich auf die Erkenntnis ankommen, daß wir im Gesamtkunstwerke des Wort-Ton-Dramas die höchste, weil sich an alle Sinne wendende, den ganzen Menschen in sich fassende Kunst, also kurzweg die Kunst zu erblicken haben.

Abb. 49 · Die Wartburg bei Eisenach

Zweiter Abschnitt · Der Begründer des Gesamtkunstwerkes

Richard Wagners Leben, Wirken und Lehren

Was in mir rang nach freien Künstlertaten,
Sah der Gemeinheit Lose sich verraten.
R. Wagner an König Ludwig II.

Die Persönlichkeit ist in der Kunst Alles. Nicht der Gegenstand, der dem Kunstwerke zugrunde liegt, ist es, was uns an diesem in erster Linie interessiert, sondern die Art seiner Darstellung durch den Künstler, das Individuelle, das Persönliche daran. Bei den bildenden Künsten, die ihr Darstellungsobjekt unmittelbar der realen Welt entnehmen, fällt diese Unterscheidung besonders ins Gewicht. Eine öde Haidelandschaft als solche vermag uns kaum zu fesseln; durch die individuelle Darstellung eines Malers wird sie zur Kunst; wir sehen sie nun ganz anders, nämlich durch das Auge des Künstlers, dessen Seele in ihr sich offenbart. Fesselt sie uns aber schon unmittelbar in der Natur, so sind eben wir selber der Künstler, in dessen Seele diese Natur zur Kunst, weil zum künstlerisch angeschauten Objekt wird, wenn wir sie auch nicht zu einem Kunstwerke schöpferisch gestalten, das andere durch das Medium unserer Seele betrachten können. So ist es aber auch in allen anderen Künsten. In der Tonkunst, wo das Darstellungsobjekt nicht außer dem, sondern im Künstler selbst liegt, deckt sich dieses mit der Eigenart des Künstlers, sodaß er uns nur seine Seele künstlerisch zu offenbaren hat. Auch das Material, mittelst dessen das geschieht, der Ton, hat weniger Physis als jenes der bildenden Künste, da es weder sichtbar, noch greifbar ist, sondern nur hörbar, also nur mittelst eines einzigen der fünf Sinne wahrnehmbar. Dieser Kunstsinn ist selten in einem Individuum gleich kräftig mit den anderen entwickelt, da er im Gegensatze zu diesen eine Ablenkung von der Außenwelt erfordert. Der Dramatiker im Sinne des Gesamtkunstwerkes aber bedarf der Fähigkeit der Darstellung des Realen, mit allen Sinnen Wahrnehmbaren, im hohen Grade.

Eine Universalbegabung, wie sie seiner Kunstbetätigung entspricht, kann daher nur äußerst selten zutage treten, also nur unter dem Gesichtspunkte des Phänomenalen betrachtet werden. Zu einer so universalen Schöpfertätigkeit genügt aber nicht nur eine ebensolche Naturanlage und harmonische Durchbildung, sondern sie setzt auch eine außerordentliche psychische Energie voraus, damit es überhaupt zum Durchbruche des schöpferischen Dranges kommen kann. Eine so nach allen Ausdrucksrichtungen hin expansive künstlerische Natur war die Wagners. Dieser Künstler war daher vor vielen andern zur Schaffung des Gesamtkunstwerkes berufen. Ob dieses eine allgemein und einzig anzustrebende Kunstform ist, mag allerdings insoferne bezweifelt werden, als sie einer Ausnahmsbegabung bedarf, die nur äußerst wenige besitzen. Denn es kommt hier weniger als in irgend einer Sonderkunst auf das, heute bereits bis zu schwindelerregender Höhe gestiegene technische Können an, als vielmehr auf das innere Vermögen. Der Künstler kann aber nicht zur Untätigkeit, die Kunst nicht zum Stillstande gezwungen werden, und so müssen wir eben der natürlichen Entwickelung freien Lauf lassen und der Natur dafür dankbar sein, daß sie ein Phänomen hervorgebracht hat, und sollen uns nicht den Kopf darüber zerbrechen, ob sie nach einem so gewaltigen Schöpfungsakt rasten oder ob sie uns noch einen zweiten oder gar mehrere Künstler bescheren wird, die das Gesamtkunstwerk weiterführen werden. In Wagner haben wir also eine eminent künstlerische Natur zu erkennen, bei der die ganze Erscheinungs- und Empfindungswelt in Kunst aufging, einen Dichter kat'exochén, der bis zu einem gewissen Grade über jeden künstlerischen Ausdruck verfügte. Wir müssen jedoch die Erscheinung Wagners richtig verstehen und sie vor allem als Einheit in der Vielheit auffassen lernen, nicht etwa — wie dies wiederholt geschehen — als die eines Tausendsasa, der Alles kann; wir dürfen ihn also nicht als einen Dichter *und* einen Musiker *und* einen Schauspieler *und* einen Maler betrachten, sondern als *Gesamtkünstler*. Anders verhielt es sich beispielsweise mit Michel Angelo, bei dem die Künste, wenn auch selbstverständlich stets der Ausdruck einer einzigen bedeutenden Individualität, *nebeneinander* hergingen. Es verbietet sich daher bei richtiger Erkenntnis des Organischen der Wagnerschen Kunstbetätigung, den Wort-Dichter, Musiker u. s. w. für sich allein zu betrachten, da doch jeder von ihnen durch den anderen bedingt ist. Aber selbst eine Scheidung in die Begriffe schaffender und reproduktiver Künstler, Aesthetiker, Philosoph, Politiker ist bei Wagner unzulässig; denn jeder von ihnen ist mit dem anderen organisch so verwachsen, wie Leib und Seele oder — wie Handlung, Wort und Ton im Gesamtkunstwerke selbst. Wagner kann also kurzweg als *der* Künstler (womit natürlich nicht ‚der einzige' gemeint ist) bezeichnet werden oder als der aktive künstlerische Mensch, der immer und in allem nur intuitiv verfährt. Bei ihm ist alles, was er empfand und dachte, schrieb, schuf und tat, nur aus dem *Künstler* heraus zu begreifen. Ich werde später, bei Besprechung seiner Kunst-, Kultur- und Lebensanschauungen, neuerdings Gelegenheit haben, diese Tatsache zu betonen. Nur das Festhalten an ihr kann uns über jedes Mißverständnis der Wagnerschen Ansichten und Handlungen hinweghelfen.

Bevor wir an die Betrachtung seiner künstlerischen Schöpfungen gehen, wird es sich empfehlen, uns mit dem Lebensgange des Mannes — wenn auch nur in großen Zügen — bekannt zu machen, dessen Menschliches für das Verständnis seines Schaffens von einschneidendster Bedeutung ist. Da haben wir einmal: Wagner, den Lernenden und Werdenden: dann Wagner, den Unzufriedenen und schließlich: Wagner, den Regenerator. Das sind die drei großen Entwickelungsphasen seines Daseins, in welchen sich seine Lebensaufgabe erfüllte. Dieses Leben selbst aber war ein schweres, ein bis zum Romanhaften gesteigerter ununterbrochener Kampf für seine Ideale. Wäre das Streben dieses Großen einzig auf persönlichen Erfolg gerichtet gewesen, es hätte sich glatter und glücklicher gestaltet, als es tatsächlich der Fall gewesen; sein Inhalt wäre aber auch unendlich ärmer gewesen. Zu solchem Kampfe gehörte ein eiserner, durch keinerlei Ungemach und menschliche Tücke einzuschüchternder Wille, immerfort gestählt durch einen unerschütterlichen Glauben an das einmal als erstrebenswert er-

kannte Ideal. Diesem Willen, dem sich eine seltene Wahrheitsliebe als Mitstreiter mit offenem Visier zur Seite stellte, folgte die Tat, wann irgend sie im Bereiche der Möglichkeit lag. Ein unendlich liebebedürftiges und mitleidvolles Künstlerherz schlug weich gebettet in der wagemutigen Brust des Kämpfers, das den so viel Verkannten und Befehdeten alle Leiden und Sorgen zehnfach schwer empfinden ließ.

In einem für Deutschland geschichtlich bedeutungsvollen Jahre, sozusagen unter dem Kanonendonner der Verbündeten und Franzosen, 1813, erblickte Wagner am 22. Mai auf dem Brühl in Leipzig das Licht der Welt. Sein Vater, Leiter der dortigen Polizeiverwaltung, starb infolge einer durch die fremden Truppen eingeschleppten Epidemie, als Richard genau ein halbes Jahr alt war. Seine ganz außerordentliche Liebe zum Theater scheint sich als Erbstück auf den Sohn übertragen zu haben. Die Mutter vermählte sich bald darnach mit dem vertrauten Freunde ihres verstorbenen Gatten, dem Schauspieler Ludwig Geyer, der eine bemerkenswerte universelle Kunstbegabung an den Tag legte; er war nämlich nicht nur Schauspieler, sondern auch Opernsänger, vortrefflicher Porträtmaler und Theaterdichter.[1]) Mit ihm übersiedelte sie 1814 nach Dresden. Dort verbrachte also Richard seine erste Jugend. Dem Stiefvater fiel das musikalische Gehör des Knaben auf (dieser klimperte auf dem Klavier den ‚Jungfernkranz' aus dem Freischütz nach) und später seine Leidenschaft zum Theater, so daß er ihn nicht nur frühzeitig Theatervorstellungen besuchen ließ, sondern ihn sogar häufig in die Proben mitnahm. Er wollte ‚aus ihm etwas machen'. Aber leider starb Geyer schon 1821. Richard besuchte von 1823 ab vier Jahre lang die berühmte Kreuzschule, wo ihn mehr als alles andere die alten Sprachen interessierten. Besonders das Griechische studierte er mit Eifer. Auch dichtete er schon als Schüler; so wird von der Uebersetzung dreier Gesänge der Odyssee und von einer Ode auf den Tod eines Mitschülers berichtet, die sogar einen Preis in der Schule erhielt. Um Shakespeare im Original lesen zu können, lernte er, so gut es ohne Lehrer ging, Englisch. Er übersetzte dann den Monolog des Romeo. Die Lektüre des großen Briten regte ihn zu einem Trauerspiele, frei nach Hamlet und Lear, an, in dem zweiundvierzig Personen des Todes starben, aber zum Schlusse als Geister wieder auftreten mußten, da sonst Not an Mann gewesen wäre, um das Stück zu Ende führen zu können. Man sieht, das Theater spukte immerfort in seiner Phantasie, und alles, was er studierte und trieb, zielte nach dieser Richtung hin; dadurch kam es, daß er andere Schulgegenstände darüber vernachlässigte, ohne je träge gewesen zu sein, und daß er, als die Familie 1827 wieder nach Leipzig übersiedelte, an der Nikolaischule nach Tertia zurückversetzt

Abb. 50/51 · Richard Wagners Wohnungen in den ‚Escherhäusern' zu Zürich · Oben: Steinwiesstraße 3· Unten: Zellweg 15

werden mußte, was ihn sehr verdroß. Der Hang zum Theater beseelte übrigens die ganze Famile. Richards leiblicher Onkel Adolf war ein sehr begabter Literat. Als Uebersetzer und Kunstschriftsteller hatte er sich Ansehen verschafft. Seine Schrift: Theater und Publikum scheint sogar dem Neffen nachhaltige Anregung gegeben zu haben. Und Richards Bruder Albert und seine Schwestern Rosalie, Louise, Clara (alle älter als er) gehörten sämtlich der Bühne an. Musik betrieb der junge Wagner nur nebenbei. Wohl aber hatte es ihm Webers Freischütz bereits in Dresden angetan, und er betrachtete den Meister, wenn er an seinem Fenster vorüberging, mit heiliger Scheu. Die Musikseele erwachte in ihm aber erst ganz, nachdem er im Leipziger Gewandhaus eine Beethovensche Symphonie und dieses Meisters Egmont gehört hatte. Die Begeisterung, die diese Ausdrucksmusik in ihm entzündete, zeitigte sozusagen über Nacht den Entschluß, Musiker zu werden. Vor allem schien ihm daran gelegen, die Fähigkeit zu erlangen, Musik zu einem Trauerspiele zu schreiben. Wir sehen, daß das Theater das Primäre in seiner inneren Entwickelung war, daß ihm aber die Musik, als er ihre Macht erkannt hatte, zur Verstärkung des dramatischen Ausdruckes unentbehrlich schien. Der Dichter vertiefte sich also zum Musiker — er mußte es werden. So machte er denn 1829, offenbar durch Beethovens Pastorale und durch Goethes Laune des Verliebten angeregt, den Versuch, ein Schäferspiel zu schreiben, zu dem er ‚Verse und Musik zugleich' abfaßte. Dabei fühlte er das dringende Bedürfnis, theoretische Musikstudien zu betreiben, um sich die nötige Technik für seine Kompositionen anzueignen. Nachdem er autodidaktische Studien mittelst einer Harmonielehre gemacht, damit aber nicht vorwärts gekommen war, nahm er 1830 Unterricht beim Organisten Gottlieb Müller, dessen Trockenheit ihn jedoch abstieß. Eine von Wagner später selbst als unsinnig bezeichnete B-dur-Ouvertüre wurde im Theater aufgeführt, vom Publikum aber nicht ernst genommen. Dann trat er in die Prima der Thomasschule ein, und 1831 bezog er die Universität. Gleichzeitig studierte er Kontrapunkt und Formenlehre beim Thomaskantor Theodor Weinlig, dem es gelang, den Schüler so stark anzuregen, daß dieser binnen kurzem Instrumentalwerke kleineren und größeren Umfanges schreiben konnte, die infolge ihrer tüchtigen Mache die Aufmerksamkeit der Leipziger Musiker in solchem Maße erregten, daß sie teils vom Verlage Breitkopf & Härtel veröffentlicht, teils im Theater und im Gewandhause zur Aufführung gebracht wurden. Es waren: eine Klavier-Sonate in C-dur, eine vierhändige Polonaise in D-dur (1831), eine Ouvertüre zu Raupachs Trauerspiel König Ezio und eine solche in D-moll, eine Szene und Arie und eine (erst kurz vor des Meisters Tode wieder aufgefundene) Symphonie in C-dur (1832). Nun versenkte sich der junge Künstler tief in das Studium Beethovens, des von ihm geliebtesten Tondichters. Die Frucht davon war ein zweihändiges Klavierarrangement der Neunten Symphonie und die Folge eine Reise nach Wien, um die Beethovenstadt kennen zu lernen. In einer lebendig geschriebenen Novelle: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven verwertete er sie später in geist- und phantasievoller Weise. Eine auf der Rückreise (in Prag) begonnene Oper: Die Hochzeit vernichtete er auf Wunsch seiner Schwester Rosalie. Nur der Kompositionsentwurf und die Partitur der ersten Szene (ein Sextett in sich schließend) sind erhalten geblieben. 1833 begann Wagner mit der Komposition seiner ersten Oper Die Feen, zu der er sich selbst nach Gozzis Märchen Die Frau als Schlange den Text geschrieben hatte. Da er in diesem Jahre als Chorrepetitor ans Würzburger Theater ging, an dem sein Bruder Albert als Schauspieler tätig war, vollendete er dort sein Werk, und zwar am Neujahrstage des Jahres 1834. Es wurde aber bei Wagners Lebzeiten nie zur Aufführung gebracht. Im Juli desselben Jahres bezog Wagner den Posten eines Musikdirektors am Magdeburger Stadttheater, wo sich sein hervorragendes Dirigenten- und Organisationstalent zu entfalten begann.[2]) Leider waren die finanziellen Verhältnisse der dortigen Direktion andauernd so schlecht, daß der Bankrott im Frühjahre 1836 akut wurde. Darunter litt auch die einzige Aufführung, die Wagners daselbst vollendete Oper: Das Liebesverbot oder die

Novize von Palermo (Text von ihm selbst nach Shakespeares Maß für Maß verfaßt) erlebte. Da die Sänger, die die Oper nur ihrem Kapellmeister zu Liebe rasch einstudiert hatten, ihre Partien – wie Wagner selbst erzählt – ‚kaum halb auswendig wußten,' machte die Aufführung auch nur wenig Eindruck, und zu einer zweiten kam es infolge von unter dem Personal ausgebrochenen Streitigkeiten nicht mehr. Das Werk war durch die prickelnde, sinnliche italienische und französische Opernmusik, wie sie damals ungemein beliebt war, angeregt worden. In Magdeburg war es, wo der leicht entzündliche junge Musiker eine junge schöne Schauspielerin, Minna Planer, kennen und lieben lernte, was von folgenschwerer Bedeutung für den größten Teil seines ferneren Lebens wurde. In Königsberg, wohin Wagner über Berlin reiste, an dessen Königstädtischem Theater eine ihm zugesagte Aufführung des Liebesverbotes nicht zustande gekommen war, vermählte sich der Künstler mit seiner Braut Minna alsbald. Er trat daselbst die Stelle eines Musikdirektors am Stadttheater an, behielt sie aber nur kurze Zeit inne, weil die dortige Direktion das gleiche Schicksal erreichte, wie jene in Magdeburg. Eine in Königsberg vollendete Operndichtung: Die hohe Braut ließ Wagner unkomponiert, um sie später einmal in völliger textlicher Umgestaltung unter dem Titel: Die Franzosen vor Nizza dem Prager Komponisten Joh. Friedr. Kittl zur Komposition zu überlassen. Sein vagabundierendes Künstlerleben führte ihn im August 1837 dem berühmten Dichter-‚Vagabunden' Karl Holtei zu, der damals Theaterdirektor in Riga war. Daselbst entfaltete Wagner eine äußerst segensreiche Tätigkeit als Opernkapellmeister.[3]) Manche ihm bisher fernergestandene ausländische Werke traten ihm da näher. Er studierte u. a. Méhuls Joseph, Cherubinis Wasserträger und Bellinis Norma ein, lernte aber auch die ganze Misere des Opernschlendrians der Allerweltstheater mit ihrem in allen Stilgattungen sich ergehenden internationalen Repertoire kennen, vor welcher es ihn – den vermögenslosen, verheirateten Künstler! – ekelte und aus der er sich herussehnte. Davon loskommen konnte er aber nur durch einen plötzlichen Entschluß. Die unmittelbare Veranlassung zu einem solchen bildeten zwei Momente. Das eine war der Umstand, daß infolge Direktionswechsels am Rigaer Theater seine Kapellmeistertätigkeit daselbst zu Ende ging, das zweite der unabweisliche Drang nach dem damaligen Kunstzentrum Paris, allwo er nichts Geringeres anstrebte, als, unbekannt wie er war, als deutscher Komponist mit einem eigenen Werk an der ‚Großen Oper' anzukommen und so sein Glück zu machen. Dieses Werk, das in seiner pompösen Anlage sich ganz für den Plan eignete, war Rienzi. Der Bulwersche Roman, der die stoffliche Grundlage dazu bildete, war ihm schon 1837 gelegentlich eines Dresdener Besuches in die Hände gefallen und hatte ihn so stark angeregt, daß er ihn im Sommer 1838 in Riga zu einem ungemein effektvollen Opernbuche verarbeitete, dessen Komposition er sogleich in Angriff nahm. Nachdem er mit seiner Frau wegen mancher unbeglichener Schulden nur unter großen Schwierigkeiten von Riga los und über die russische Grenze gekommen war, reiste er mit zwei vollendeten Akten des Rienzi, mutig seinem Stern vertrauend, zur See über London nach Paris. Er hatte nur wenig Geld, dafür aber einen großen Neufundländer-Hund bei sich; und die Reise zog sich infolge schwerer Stürme, die das Schiff in den norwegischen Schären zu bestehen hatte, auf fast einen Monat hinaus. Diese Stürme aber gerade waren es, die des Künstlers Phantasie zur Schöpfung eines neuen Werkes befruchteten. Aus den hochgehenden Wogen der empörten Meeresflut stieg vor seinem Auge die Gestalt des zu ewiger Fahrt verdammten Fliegenden Holländers leibhaft empor, dessen sagenhafte Tragik ihn bereits in Heines Darstellung (1834 im ‚Salon' erschienen) aufs tiefste ergriffen hatte. Vorerst galt es aber, den Rienzi zu fördern. Meyerbeer allein, der allmächtige Beherrscher der europäischen Opernbühne und vor allem derjenigen von Paris, konnte ihm helfen. Dieser weilte damals im Seebade zu Boulogne sur Mer. Dort blieb Wagner vorerst vier Wochen und machte den berühmten Künstler mit dem Textbuche und dem fertiggestellten Teile der Partitur des Rienzi, sowie mit seinen Pariser Plänen bekannt und bat ihn um seine tatkräftige Hilfe. Dieser machte

Abb. 52 · Porträt Wagners zum Dresdener Steckbrief · 1853
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

ihn auf die ungeheuren Schwierigkeiten, die sich dem Unbekannten voraussichtlich in der französischen Metropole entgegenstellen würden, aufmerksam, empfahl ihn aber an mehrere der einflußreichsten Persönlichkeiten daselbst, so u. a. an den Direktor des Renaissancetheaters, dessen Absicht, das Liebesverbot aufzuführen, durch den Zusammenbruch seines Unternehmens vereitelt wurde, und an den angesehenen Verleger Schlesinger, der dem fremden Musiker ‚Arbeit' gab, damit er seinen und seiner Frau Lebensunterhalt verdiene. Und so mußte denn der herrliche deutsche Künstler, der einen Rienzi halb vollendet hatte und bereits einen Fliegenden Holländer im Kopfe trug, die demütigendsten musikalischen Tagesdienste leisten, um die bittere Not einigermaßen einzudämmen, die ihn im fremden Lande drückte und deren Wesen uns sein Novellen-Zyklus: Ein deutscher Musiker in Paris vergegenwärtigt in welchem er seine eigenen Schicksale, ... bis zum wirklichen Hungertode' schilderte. Er machte Arrangements von italienischen und französischen Opern für Cornet à pistons und für Klavier (!), komponierte französische Romanzen auf Texte von Heine, Viktor Hugo und Ronsard und schrieb Aufsätze für die Gazette musicale, in welchen er wenigstens Gelegenheit hatte, seinen künstlerischen Idealen Ausdruck zu geben und seiner Empörung über die verfahrenen Kunstverhältnisse der Weltstadt Luft zu machen. Die feste Ueberzeugung, daß nur die germanische Geisteskultur zur Retterin aus dem traurigen Wirrsal werden könne, hielt ihn aufrecht, denn er fühlte, daß er der Künstler sei, der die Kraft und den Idealismus besitze, diese Mission zu erfüllen. Die Zeit der Pariser Enttäuschungen, durch die sein Blick für die Allgemeinheit geschärft wurde, bildete den Ausgangspunkt seiner revolutionären Bestrebungen ‚gegen die künstlerische Oeffentlichkeit der Gegenwart', deren Verkommenheit ja in den trostlosen sozialen Zuständen wurzelte, die er auch späterhin notwendig mitbekämpfen mußte, wollte er seine Ideen von einer Regeneration des Menschentums durch Kunst in fruchtbare Taten umsetzen. Aus der tieftraurigen Stimmung, in die ihn die wachsende Erkenntnis von der allgemeinen Sachlage und sein persönliches Elend versetzten, befreite er sich künstlerisch durch die ideale Komposition einer Faust-Ouvertüre (vielmehr einer symphonischen Dichtung: Faust) zu der ihn auch in rein musikalischer Hinsicht die ausgezeichneten Aufführungen der Beethovenschen Neunten durch das Konservatoire-Orchester unter Habenecks Leitung angeregt hatten.

In den drei kummervollen Jahren, die der Künstler in Paris verbrachte und deren einzige Lichtblicke die sorgende Liebe und rührende Begnügsamkeit seiner guten, lange mit ihm hoffenden Frau und die Anhänglichkeit eines kleinen Kreises ihn hochschätzender deutscher Freunde bildete, wo er manch anregende und heitere Stunde verlebte, lernte er zwar viel, was für sein späteres Leben von großer Bedeutung wurde, und vollendete er auch seinen Rienzi und Fliegenden Holländer, erreichte aber nach außen hin so viel wie nichts. Die Pforten der großen Oper blieben seinem Rienzi nach wie vor fest verschlossen, und das Einzige, was sich ihm dort bot, war, daß man ihm sein Textbuch zum Holländer um 500 Franken abkaufte, um es ins Französische übersetzen und von einem gewissen Pierre Louis Philippe Dietsch, Kapellmeister der Großen Oper, in Musik setzen zu lassen.[4]) Er willigte in den Handel, da ihn die gemeine Not dazu zwang. Sein eigenes Werk aber, daß er unmittelbar darnach in stiller Zurückgezogenheit nahe bei Meudon in der kurzen Frist von sieben Wochen schuf, wurde von den deutschen Bühnen Leipzig und München als ‚nicht für Deutschland geeignet' (!) abgewiesen. Dafür aber bot sich ihm an einer hervorragenden deutschen Bühne ganz unverhofft eine Heimstätte für den Rienzi — nämlich am Dresdener Hoftheater. Dieser Umstand wurde zu einem Wendepunkte seines Lebens. Mit allen Fasern seines Herzens zog es ihn nach Deutschland zurück. Er fühlte nun doppelt mächtig, daß er ein Deutscher sei und daß er die Pflicht habe, seine ihm vor Augen leuchtende hohe Mission in der Heimat zu vollführen, wo man ihm naturgemäß mehr Verständnis entgegenzubringen imstande war. Diese Heimatgefühle, die ihm sein Deutschtum sozusagen wiederfinden ließen, führten ihm, nachdem er vergeblich in der Hohenstaufengeschichte (Manfred) die Grundlage zu einer Oper gesucht,[5]) wie mit unsichtbarer Hand den urdeutschen Stoff des Sängerkrieges auf der Wartburg und auch die Sage vom Tannhäuser zu, die ihn mit unwiderstehlicher Zaubergewalt fesselte. Sobald er sich neuerlich durch Arrangements Halevyscher Opern die nötigen Mittel verschafft hatte, reiste er im April 1842 nach Dresden ab. ‚Zum erstenmal sah ich den Rhein', sagt er in seiner bald darauf geschriebenen autobiographischen Skizze[6]), ‚mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterland ewige Treue'. Die Aufführung des Rienzi fand nach mehrfachen Verschiebungen am 20. Oktober 1842 statt. Der Erfolg, gefördert durch die hervorragenden Leistungen der Schröder-Devrient (als Adriano) und Tichatscheks (als Rienzi), sowie durch die liebevolle Vorbereitung von seiten des Chordirektors Fischer, war überaus glänzend, und Wagner wurde dadurch plötzlich ein berühmter Mann. Es ist nur selbstverständlich, daß die Folgen nicht ausblieben. Man führte in Dresden schon am 2. Januar 1843 den Fliegenden Holländer (mit der Schröder-Devrient als Senta) auf, der zwar auf viele tiefen Eindruck machte, die Mehrzahl aber befremdete. Man hatte ganz anderes vom Rienzi-Komponisten erwartet. Wagner selbst äußert sich darüber bitter: ‚Musiker vom Fach sprachen mir dichterisches Talent zu, Dichter vom Fach ließen meine musikalischen Fähigkeiten gelten.' Es war eben eine andere Welt, in die er eingetreten war. Die in ihm erwachte Erkenntnis von der Bedeutung der Sage für das Tondrama, sowie die Ueberzeugung, daß nur auf diesem Gebiete der Deutsche sein eigenstes Drama mit Hilfe seiner eigensten, auf Beethovens und Webers Ausdrucksmusik weiterbauenden Musik zur Reife bringen könne, trat in diesem Werke zuerst hervor, und es war daher begreiflich, daß es trotz seiner Schlagkraft nicht dem allgemeinen Verständnisse begegnen konnte. Nach vier Aufführungen war es für viele Jahre mit dem Holländer in Dresden zu Ende. Die Presse hatte mit ihrer Nörgelei das Ihrige dazu getan. Inzwischen war Wagner kgl. sächsischer Hofkapellmeister geworden. Er bekleidete diesen einst (1817—1826) von Weber ruhmreich verwalteten Posten, der ihm endlich die so lange entbehrte gesicherte Existenz verschaffte, sechs volle Jahre lang und entwickelte darin eine so überaus segensreiche, in mancher Beziehung reorganisatorische — allerdings auch vielfach angefeindete — Tätigkeit[7]), daß dem berühmten Kunstinstitute daraus dauernder Gewinn erwuchs. Er belebte bedeutende Gluckſche,

Weberſche, Spohrſche, Marſchnerſche, Spontiniſche Opernwerke mit ſeinem überragenden dramatiſchen Genie und durch ſorgſame Herausarbeitung ihres muſikaliſchen Stils von neuem. Glucks Iphigenie in Aulis machte er überdies durch eine neue Ueberſetzung des Textes und durchgreifende Bearbeitung des Werkes ſelbſt, die ſich beſonders auf den Schlußakt erſtreckte, wieder lebensfähig (1846).[8]) 1847 begründete er die Abonnementskonzerte der kgl. Kapelle, und die epochebildende Wiedergabe der Beethovenſchen Neunten Symphonie unter ſeiner Leitung[9]) bildet einen Markſtein ſeines Dresdener Wirkens. Aber alles dies war den verknöcherten künſtleriſchen Zuſtänden, die mit ärgerlicher Zähigkeit von einem ſpießbürgerlichen Amtskollegen (Reißiger) und einem ‚höfiſch-bornierten' Intendanten (v. Lüttichau) feſtgehalten wurden, nur mit harter Mühe und raſtloſer idealiſtiſcher Betätigung abzuringen, wozu noch die reaktionäre Geſchäftigkeit einer geiſtloſen und boshaften Kritik trat, die das lebhafte Intereſſe des Publikums für die genialen Leiſtungen des Künſtlers vielfach mit Erfolg zu paralyſieren ſuchte. Ueber dieſe immer wieder auftauchenden Hemmungen konnte ſich Wagner durch längere Zeit mit Hilfe ſeines künſtleriſchen Schaffens hinweghelfen. Nach dem Holländer komponierte er eine bibliſche Kantate: Das Liebesmahl der Apoſtel für Männerſtimmen mit Orcheſter, die mit ihrem erhabenen an Paleſtrina anknüpfenden Vokalſatze des erſten, und dem hinreißenden, wenn auch etwas opernhaften Temperamente des melodiſch wiederholt an Rienzi mahnenden zweiten Teiles 1843 bei ihrer erſten (kirchlichen) Aufführung durch die Dresdener Liedertafel ſtark wirkte. Im Jahre 1844 ſetzte Wagner die Ueberführung der ſterblichen Ueberreſte des von ihm ſo innig verehrten Meiſters Weber von London nach Dresden und deren Beſtattung in deutſcher Erde durch, der er mit einem äußerſt ſchönen Arrangement ergreifende Feierlichkeit zu verleihen wußte. Er komponierte nämlich zu dieſem Zwecke nicht nur eine Trauermuſik für Bläſerchor nach Motiven der Euryanthe für den Leichenzug und einen zum Vortrage bei der Verſenkung des Sarges beſtimmten Männerchor: An Webers Grabe, ſondern hielt auch daſelbſt eine herrliche Trauerrede.[10]) Vor allem war es aber die Arbeit am Tannhäuſer, die ihn über alle Widerwärtigkeiten hoch hinaushob. Im Bade Teplitz hatte er ſchon im Sommer 1842 den dichteriſchen Entwurf dazu gemacht. Die Dichtung vollendete er 1843 an ſeinem Geburtstage, die Kompoſition des Werkes jedoch erſt im April 1845. ‚Mit meinem ganzen Weſen,' ſo erzählt er ſelbſt, ‚war ich in ſo verzehrender Weiſe tätig geweſen, daß ich mich entſinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorſtellung beherrſcht wurde, ein ſchneller Tod würde mich an dieſer Beendigung verhindern, ſo daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.' Am 19. Oktober 1845 ging das Werk am Dresdener Hoftheater mit Tichatſchek in der Titelrolle zum erſten Male in Szene. Der völlig neue Stil, in dem – trotz einzelner vom Ganzen trennbarer Muſikſtücke – die Form und die Gewohnheiten der alten Oper völlig aufgegeben waren, erregte teils Bewunderung, teils Staunen. Begeiſterte Freunde (hier ſei beſonders an Theodor Uhlig, Wilh. Fiſcher und Ferd. Heine[11]) erinnert) und erbitterte Feinde erwuchſen von da ab dem Schöpfer des Tannhäuſer, und mit ihm begann der faſt ein halbes Jahrhundert währende Kampf, der alle Köpfe, auch ſolche, die ſich früher nie ums Theater oder wenigſtens nicht um die Oper gekümmert hatten, und alle Federn in Bewegung ſetzte. Das blödſinnige Wort von der Zukunftsmuſik wurde geprägt (Biſchoff hieß der ingenieuſe Mann) und damit jene unſelige Verwirrung erzeugt, die noch bis vor nicht allzulanger Zeit in den Begriffen vom ‚Kunſtwerk der Zukunft' und deſſen Zielen und Abſichten herrſchte. Die öffentliche Beurteilung des Tannhäuſer ließ an Beſchränktheit und aufgeblaſener Ignoranz nichts zu wünſchen übrig. Man nannte u. a. dieſes in jedem Sinne dramatiſche Werk ‚zu epiſch', welcher Umſtand auch der Grund ſeiner Ablehnung von ſeite der kgl. Oper in Berlin war, fand vieles darin zu ‚chromatiſch', anderes wieder trivial, abſpannend lang u. ſ. w. Sogar unter dem intimen Dresdener Freundes- und Kollegenkreiſe Wagners gab es Zwieſpalt, und ſelbſt Rob. Schumann,

der uneigennützige Beurteiler und Förderer seiner künstlerischen Zeitgenossen, der Verächter aller reaktionären Kunst und feingebildete Mann, wußte über den Schöpfer des Tannhäuser nichts Besseres und nicht mehr zu sagen, als: ‚Wär' er ein so melodiöser Musiker wie ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit', während er in einem Privatbriefe Wagners Musik als ‚dilettantisch' bezeichnete. Das Alles aber vermochte nicht, des großen Künstlers Schaffensdrang zu hemmen; denn wohl fühlte er, daß er auf dem richtigen Wege war. Ein dichterischer Wurf folgte dem anderen; dieser wurde ausgeführt, jener einem späteren Zeitpunkte vorbehalten und dem Reifen anheimgegeben, andere wieder ganz zurückgelegt. Die Tragödie vom Sängerkrieg auf der Wartburg forderte im Gemüte des Meisters ihr Satyrspiel. Ein schöner Zufall spielte ihm die Chronik der Stadt Nürnberg in die Hand; die biderben Gestalten der ‚Meistersinger' mit ihrem Singgericht und dem genialen Hans Sachs als geistigem Oberhaupte fesselten seine Aufmerksamkeit. Sie regten ihn um so mehr zur dramatischen Wiedererweckung an, als in seinem Herzen der Stachel der Empörung infolge der ihm gelegentlich der Tannhäuser-Aufführung durch das impotente Rezensententum widerfahrenen Schmach wühlte, gegen das zu Felde zu ziehen, ihn sein impulsives Temperament reizte. Mit Erfolg konnte das nur durch überlegene Ironie geschehen. Und diese lag für ihn in dem Verhältnisse der braven und fleißig nach strengen Zunftregeln dichtenden Handwerker zum berufenen Genius. Es bedurfte nur einer Handlung, die dieser ironisierenden Allegorie zur lebendigen Bühnenwirkung verhelfen konnte. Diese mußte aber erst erfunden werden. Aus dem Jahre 1845 stammt nun ein vollständiger poetischer Entwurf der Meistersinger von Nürnberg. So ähnlich er in allem Aeußerlichen der heutigen Fassung der Dichtung war, so fehlte ihm doch Eins, und das war für Wagner in dem Augenblicke, als er daran gehen sollte, die Musik zu schreiben, das Ausschlaggebende, nämlich das Herz der Handlung, die eigentliche Seele, wie sie von ihm volle 16 Jahre später in Gestalt der verzichtenden Liebe Sachsens zu Evchen so herrlich eingeführt wurde, die dem Ganzen den verklärenden Schimmer des erhabenen Humors verlieh, ohne den die Meistersinger nicht die Hälfte ihrer herzerquickenden ethischen Wirkung ausüben würden. Wagner fühlte das dunkel; er empfand einen Mangel, ohne sich über ihn sachlich Rechenschaft geben zu können, und — ließ den Entwurf liegen. Seine leidenschaftliche Natur war noch zu jung, um in den Besitz jenes mit der Welt versöhnenden goldenen Humors zu gelangen, der die Grundlage für

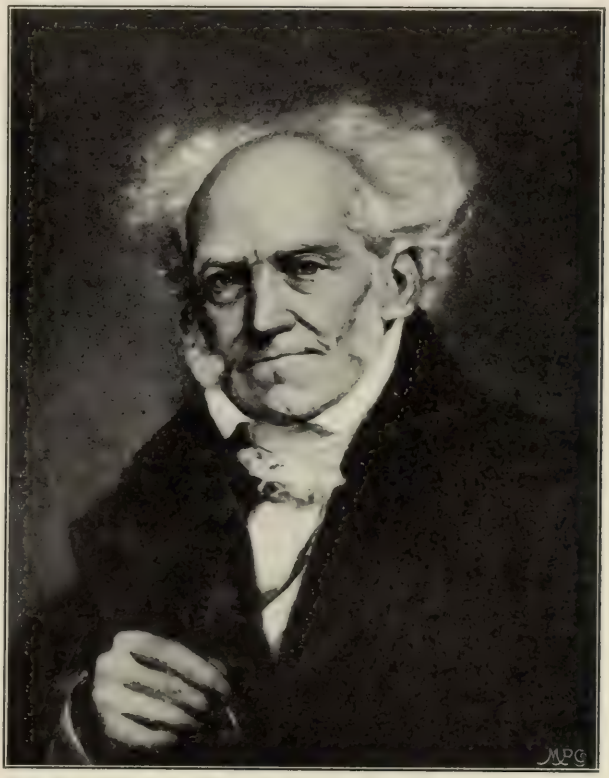


Abb. 53 · Arthur Schopenhauer im Jahre 1855 · Nach dem Gemälde von Jules Lunteschütz im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M.

die Schaffung eines solchen Werkes bilden muß und der ihm im reifen Mannesalter nach Ueberwindung des Weltelends in so reichem Maße beschert war wie nur wenigen Sterblichen. Dafür wurde seine Phantasie von der lichtumflossenen Gestalt des Gralsritters Lohengrin angelockt. Das von den Deutschen schier ganz vergessene ideale Märchen vom Schwanenritter, das durch Vermittelung des Wagnerschen Kunstwerkes bald zu unseren volkstümlichsten zählen sollte, vertiefte und bereicherte der Künstler, wie ich das an anderer Stelle näher auszuführen gedenke, durch echt dichterische Züge. Er schritt sogleich zum dramatischen Entwurfe, der 1846 in Marienbad dichterisch ausgeführt wurde, während die Partitur schon im darauffolgenden Jahre, und zwar zum größten Teile in dem sächsischen Dorfe Groß-Graupa bei Pillnitz entstand. Seine Aufführung sollte jedoch das Werk nicht mehr unter des Schöpfers eigener Leitung in Dresden erleben; denn es bereiteten sich Dinge vor, die eine gründliche Veränderung in des Meisters Lebensverhältnissen herbeiführten. Dieser schaffte zwar unentwegt weiter, und es entstanden im Jahre 1848 Entwürfe zu einem fünfaktigen (gesprochenen) Drama: Friedrich der Rotbart, zu einem Jesus von Nazareth[12]), zum ganzen Nibelungenring (Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama) und die fertig ausgeführte Dichtung Siegfrieds Tod (im wesentlichen gleichen Inhaltes mit der späteren Götterdämmerung), die aber vorläufig liegen blieb, sowie 1849 der herrliche ausführliche Entwurf zu einem musikalischen Drama: Wieland der Schmiedt, der nie zur musikalischen Ausführung kam, vom Autor jedoch mehr als zwanzig Jahre später in den dritten Band seiner gesammelten Schriften und Dichtungen aufgenommen worden ist, wo er noch heute seines berufenen Erlösers aus dem Banne des lebendigen Begrabenseins harrt; zu einem beharrlichen, ruhigen und gesammelten Schaffen kam es jedoch nicht mehr. Die Unzufriedenheit Wagners mit den waltenden Kunst- und gesellschaftlichen Zuständen erreichte nun ihren Höhepunkt. Er hatte sozusagen an eigenem Leibe das erfahren, wovor es ihm einst in Paris schon als bloßem Zuseher geekelt hatte. Seine künstlerische Vereinsamung schien ihm so unüberwindlich, daß er sogar wiederholt an die Flucht vor diesem Leben, an die Selbstvernichtung dachte. Inzwischen war der Dresdener Maiaufstand (1849) ausgebrochen. Wagner schloß sich, wie von einer zwingenden Macht getrieben, der revolutionären Bewegung an, obwohl er sich nie als spezifischer Politiker gefühlt hatte. Aber auch in seinem Inneren gab es eine Revolution, deren Wesen niemand außer ihm begriffen hatte. Er, der so Großes wollte, hatte trotz heißen Bemühens nichts für die Hebung der Würde der Kunst, die ihm das Höchste auf Erden schien, nach außen hin erreichen können; und so kam ihm die Volkserhebung, die er wohl vorhergesehen hatte,[13]) gerade recht. Er ließ sich willig von ihrem erfrischenden Sturme mitreißen und wie er stets alles, was er tat, voll und mit ganzer Hingebung getan hat, so warf er unbedenklich Feder und Taktstock beiseite und stürzte sich begeistert in den Taumel, der alles ergriffen hatte. An seiner ‚Lebensstellung' war ihm ja ohnehin nichts gelegen; er konnte sie nicht zu dem nützen, was ihm als einziges Heil vorschwebte; und der Intendant anderseits lauerte nur auf eine Gelegenheit, den eigenwilligen Phantasten loszuwerden, von dessen hohem Geist er nicht ein Atom zu begreifen imstande war. Wagner mußte sich früher oder später aus dem Zwange, der seine höheren Kräfte zu lähmen drohte, befreien, und dazu war die Maibewegung, die er überdies in seinem Idealismus für den Anfang einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt, ein willkommener Anlaß. Er kehrte also einer Welt den Rücken, der er — wie er selbst sagt — seinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte. Als nun die Preußen in Dresden einrückten, mußte er, wie viele andere, fliehen.[14]) Seine Mutter hatte schon vor einem Jahre die Augen für immer geschlossen. So eilte er denn — es war am 13. Mai — in die Arme eines Freundes, den er kurz vorher gelegentlich einer Tannhäuser-Aufführung in Weimar flüchtig kennen gelernt hatte und der durch die selbstlose Hingabe an ihn für sein ganzes späteres Leben und Schaffen von unvergleichlicher Bedeutung werden sollte, in die schützenden Arme des großen Franz

Liszt, der damals als Hofkapellmeister in Weimar wirkte. Ihm vertraute er auf seiner Flucht nach der Schweiz als teures Pfand die Partitur seines Lohengrin an. In besserer Hut konnte sie nicht sein. Am 28. August 1850, zu Goethes Geburtstag, fand denn auch die erste Aufführung des Lohengrin in Weimar unter Liszts geist- und liebevoller Leitung statt. Er, der Künstler von Gottes Gnaden, hatte der Kunst seines großen Freundes tief ins Herz geblickt, und so führte er auch dieses Werk, wie schon früher den Rienzi und Tannhäuser, zum Siege. Aber nicht nur als Dirigent förderte er Wagners Kunst, sondern auch mit der Feder. Bis heute ist über den Fliegenden Holländer, den Tannhäuser und Lohengrin Genialeres nicht veröffentlicht worden, als das, was Liszt darüber geschrieben hat.[15]) Wagner selbst aber, dem armen Verbannten, der nur durch die werktätige Hilfe seiner Weimarer Freunde der steckbrieflichen Verfolgung und damit dem Tode entgangen war, den ihm eine längere Gefangenschaft im Waldheimer Zuchthause, wie sie seinem vortrefflichen Freunde, dem Musikdirektor August Röckel,[16]) zuteil geworden war, zweifellos gebracht hätte, konnte einer Aufführung seines Lohengrin erst vierzehn volle Jahre nach der Vollendung des Werkes — unter Tränen der Rührung — beiwohnen: am 15. Mai 1861 in der Hofoper zu Wien!

* * *

So trieb nun Wagner neuerdings der Not und Sorge zu, von der ihn seine Dresdener Stellung durch sechs Jahre fern gehalten hatte. Nachdem er noch der Wartburg bei Eisenach einen Besuch abgestattet, führte ihn sein Weg zunächst nach Paris, und von da nach Zürich. Ohne regelmäßiges Einkommen, auf die Unterstützung edler Freunde angewiesen, von denen hier nur der Musiklehrer Baumgartner, der Beamte Sulzer, Madame Laussot, der Kaufmann Wesendonck und dessen Gattin, sowie Frau Julie Ritter in Dresden, allen voran aber Liszt genannt seien, verbrachte der verbannte deutsche Künstler hier neun Jahre, unter tausend Leiden und Nöten unablässig bemüht, durch unvergängliche urdeutsche Kunst- und Schriftwerke die deutsche Nation wieder sich selbst zuzuführen und ihres eigenen Wertes bewußt zu machen. Er selbst äußert sich über die Stimmung, die ihn damals beseelte, so schön, daß diese Worte hier Platz finden mögen: ‚Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich nach Ueberstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von einer Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art, — als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwangloseſter Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde verachte, — als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen!‘ Bei Wagners impulsiver Natur, die ihn immer ganz der Stimmung sich hingeben ließ, welche ihn gerade überkam, ist es begreiflich, daß jene Worte nur dem ersten mächtigen Gefühle des Freiseins von drückenden Fesseln entsprungen sind, die ihn gehindert hatten, ausschließlich seinen schöpferischen Idealen zu leben. In der Folge stellten sich Kümmernisse aller Art ein, die sich oft bis zum nagenden Schmerz der Verzweiflung steigerten. Da erschienen ihm die ewigen Nahrungssorgen noch als das geringfügigste Uebel. Trotz mancher wertvoller Freunde, die er in Zürich gewann (es seien hier nur Gottfried Semper, Georg Herwegh, Gottfried Keller und der Philosoph Wille genannt), fühlte er sich vereinsamt, weil in seinem eigensten Streben unverstanden; draußen aber trieben Bosheit und Beschränktheit mit seiner Kunst und Person ein tolles Spiel, dem er aus dem Exil sozusagen mit verschränkten Armen

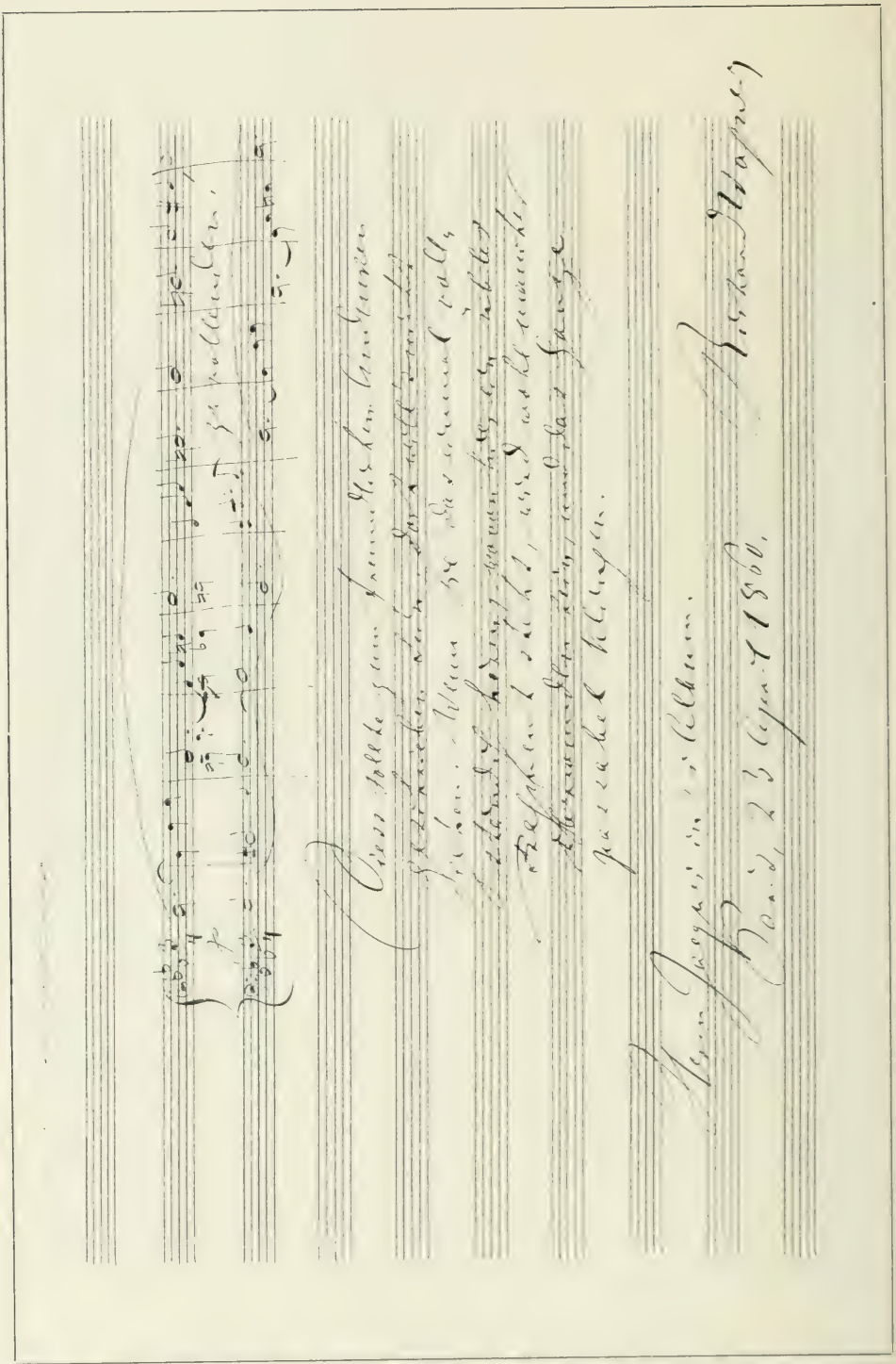


Abb. 54 · Albumblatt von Richard Wagner für Herrn Ernst Jaques in Hamburg · 1860
Skizze zu Triſtan und Iſolde

zusehen mußte; dazu gesellte sich der stete innere Konflikt zwischen der Ueberzeugung, daß es seine Pflicht sei, die Genehmigung zur Aufführung seiner Werke, deren Stil überall außer in Weimar dem schädlichsten Mißverständnisse preisgegeben war, zu verweigern, und dem trivialen Zwange der Lebensnot, mit ihren Erträgnissen seinen und seiner Frau Lebensunterhalt zu gewinnen. Auch quälte ihn sehr die kaum zu unterdrückende, durch einen leidenden Gesundheitszustand oft noch gesteigerte Sehnsucht nach der Heimat und nach dem Klange eines vorzüglichen Orchesters, das die leblos vor ihm liegenden Partituren seinem dem sinnlichen Klange schon fast entfremdeten Ohre zum Ertönen bringen und ihn zu neuen Instrumentalwirkungen hätte anregen können. Da war es der um die Erhaltung des Seelenmutes seines Freundes unermüdlich bemühte edle Liszt, der — der Bedeutung von dessen hoher Mission voll bewußt — den in jedem Sinne einsamen Künstler aus der Ferne aufrichtete, tröstete und durch ein tief innerliches Verständnis für sein Schaffen beglückte und anspornte. ‚Du hast mir zum ersten und einzigsten Male die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein: sieh', in Dir bin ich rein aufgegangen, nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übrig geblieben, das Du nicht mitempfunden' schreibt Wagner an ihn, und man ersieht hieraus, daß er die Liebe und Selbstlosigkeit dieses Einzigen völlig würdigte. Aber nicht nur mit erhebenden Worten stand Liszt dem Freunde zur Seite, auch mit Taten; denn er springt ihm unzählige Male mit Geld bei, erweist ihm vielerlei kleine Dienste, bemüht sich brieflich und persönlich für die Annahme und würdige Aufführung seiner Werke und sogar bei hohen Personen — wenn auch lange erfolglos — für die Erlösung des schuldlosen Freundes aus der qualvollen Verbannung. Zweimal beglückt er ihn mit längeren Besuchen, die dem einsamen Künstler als unendliche Wohltat erscheinen. Das herrlichste Zeugnis tatkräftiger, hingebender Freundschaft und eines daraus hervorgegangenen dauernden idealen Seelenbundes bildet der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt[17]), in welchem das Menschliche der beiden großen, in ihrem Wesen so grundverschiedenen Männer aufs anschaulichste und schönste sich darstellt.

Nur in Einem Punkte versagte des Freundes Macht: Im eigenen Hause fehlte dem Künstler das Glück verständnis- und hingebungsvoller weiblicher Liebe, die ihn über das äußere Ungemach, welches ihn ohne Unterlaß bedrängte, hinwegheben hätte können. Seine Gattin Minna, zwar das Muster einer pflichteifrigen Hausfrau, die ihm in des Lebens Nöten stets treu zur Seite gestanden, bewies immer mehr und mehr, daß sie ihm in keiner Hinsicht gewachsen war. Ohne jedes Herzensverständnis für die Natur und das außergewöhnliche Genie ihres Gatten, stellte sie sich in dem Kampfe, den ihm die Sorge um seine künstlerischen Ideale auferlegt hatte, ihm gegenüber stets auf die Seite seiner Gegner, mindestens aber nicht auf die seine; freilich geschah das nicht aus bösem Willen, sondern aus Mangel an höherer Erkenntnis.[18]) Kein dunkles Gefühl sagte der herzensguten, aber schwunglosen und geistig nur mäßig begabten Frau, daß ein Künstler wie er zu Höherem berufen sei, als dem Ruhme des Tages nachzugehen und sich den Forderungen der Welt anzupassen. Der Instinkt, der bei Frauen so oft höhere geistige Anlagen ersetzt, hätte ihr wenigstens Vertrauen in das unerschütterliche Wollen ihres Gatten einflößen und sie lehren müssen, die gemeinsamen Leiden als unvermeidlichen Tribut zu betrachten, den jedes ungewöhnliche, daher mit Kampf verbundene Streben dem Schicksale zu zahlen hat. Ein weibliches Wesen, das diese von Jahr zu Jahr wachsende Not des Künstlers erkannte, trat in der Zeit dieses durch keinen Kindersegen erhellten häuslichen Jammers in des Künstlers Leben. Es war die tief angelegte, ideale Frau Mathilde Wesendonck, die Gattin seines werktätigen Freundes und Verfasserin der edlen: Fünf Gedichte, die in Wagners poetischer Gedankenwelt sich bewegend, von diesem in den Jahren 1857—58 so herrlich vertont worden sind.[19]) Nur reinster Seeleneinklang verband den Meister mit seiner Gönnerin.[20]) Gehuldigt hat Wagner der verehrten Frau schon 1853 mit einem längeren Tongedicht, der sogenannten Album-Sonate in As-dur.[21]) Mathilde Wesendonck war es

wohl, der Wagner die erste Eingebung zu seiner Tristan-Welt verdankt, zu der ihm später Gottfried von Straßburgs Epos das stoffliche Gerüst für die äußere Gestaltung des Dramas lieferte. Dieser ideale Bund erbitterte jedoch Wagners Gattin noch mehr, da sie natürlich die zu ihm hinleitenden Empfindungen nicht begreifen konnte und – wollte. Die bei Wagner um diese Zeit wiederholt hervorgetretene Todessehnsucht erklärt sich aus der Tragik seiner widerstreitenden Gefühle, die endlich in seinem Tristan, zu dessen dichterischer und musikalischer Ausführung es ihn plötzlich mitten aus einer ganz anderen schöpferischen Betätigung heraus mit unwiderstehlicher Gewalt trieb, künstlerische Gestalt gewonnen und sich so selbst erlöst hat.

Um jedoch hier nicht der geschichtlichen Entwickelung vorzugreifen, wollen wir Wagners Züricher Arbeiten der Reihenfolge nach an uns vorüberziehen lassen. Zunächst enthielt er sich völlig aller künstlerischen Schöpfertätigkeit und gehorchte dem inneren Bedürfnisse, der Welt – und gleichzeitig wohl auch sich selbst – Rechenschaft über die Absichten zu geben, die seinen bisherigen dramatischen Arbeiten zugrunde lagen und die ihn auch bei seinen zukünftigen leiten sollten. Eine Reihe theoretischer Schriften war das Ergebnis dieses Wollens. Bevor ich näher auf diese eingehe, möchte ich einem Grundirrtum entgegentreten, der über den theoretisierenden Wagner verbreitet ist. Wagner hat kein theoretisches System in seinen Schriften aufgestellt, an das er sich als Künstler hielt. Er schuf nicht nach einem ausgearbeiteten, aus abstraktem Denken hervorgegangenen Schema, sondern rein künstlerisch intuitiv, seinem innersten Triebe folgend. Es war also gerade umgekehrt: ‚Im Anfang war die Tat'. Da aber diese neue künstlerische Tat nicht allgemein begriffen, ja häufig geradezu mißverstanden worden ist, ihr Vollbringer aber einzig von dem sehnsüchtigen Wunsche beseelt war, verstanden zu werden, so trieb es ihn an, die seiner Tat zugrunde liegenden Ideen, von deren Richtigkeit er tief innerlich überzeugt war, schriftstellerisch zu äußern. Aus seinen Werken gingen ihm selbst erst die Gesetze auf. Diese teilte er nun mit scharfsinniger Motivierung der Welt mit, ihr wie sein Hans Sachs zurufend: ‚Der eig'nen Spur vergessend, sucht davon erst die Regeln auf!' So entstanden seine beiden für das neue Drama epochemachenden Schriften: *Das Kunstwerk der Zukunft* und: *Oper und Drama*, über die ich mich deshalb nicht weiter zu verbreiten brauche, weil ihr Inhalt sich im wesentlichen mit dem im ersten Abschnitte dieses Buches Gesagten deckt.

Ich betonte schon oben, daß Wagner stets in allem ganz und nur Künstler war. Als solcher fühlte er auch – wie aus verschiedenen seiner Aeußerungen hervorgeht – daß er das ‚Kunstwerk der Zukunft' mit seinen bisherigen dramatischen Werken nicht geschaffen habe; er verwahrte sich daher auch ausdrücklich gegen eine solche Auffassung, ja er erklärte in Oper und Drama sogar, daß zur Möglichkeit der Schaffung dieses Ideals die zeitlichen und kulturellen Vorbedingungen noch nicht gegeben seien, wohl nicht ahnend, daß sein außerordentliches, mit Riesenschritten nach aufwärts eilendes Genie in seinen späteren Werken dessen Verwirklichung, die er nur zu hoffen und zu ‚ersehnen' wagte, selbst erreichen werde. Aber auch jene irren, die Wagner in seinen Schriften als Historiker nehmen, wie es Professoren und Kritiker mit Vorliebe tun, um sich daraus eine Waffe gegen den Theoretiker Wagner zu schmieden. Für einen solchen zu gelten, hat dieser trotz der aufgewandten Fülle geschichtlichen Materials nie beansprucht. Alles Professorale, Dozierende lag ihm fern, ja war ihm zuwider. Aus ihm sprach eben stets nur der Künstler; daher sind auch seine theoretischen Schriften ungeachtet des vielen Positiven, was sie enthalten, mehr als subjektive wie als objektive Werte zu schätzen, was in noch erhöhtem Maße von seinen Briefen gilt, in denen eine Fülle herrlicher und tiefer Gedanken niedergelegt ist, die lediglich Impulsen des Augenblicks ihre Entstehung verdanken. Wagner ist in allem, was er geschrieben, von seiner Idee ganz erfüllt, alle Deduktionen und Betrachtungen spitzt er nur auf sie zu. Das ist aber das Vorgehen einer subjektiven Natur von reinstem Wasser, die daher nur unter dem Gesichtswinkel des Sehers, nie unter dem des Historikers betrachtet werden darf, wenn ihr nicht Unrecht wider-

fahren soll. Behaupten diese oder jene Kritiker, Wagners Theorien seien verfehlt, so beweist er ihnen mit seinen Kunstwerken, aus denen sie abgeleitet sind, das Gegenteil; denn mit ihnen behält er immer Recht. ‚Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen', möchte ich mit Goethes Faust sagen: So unvergänglich Wertvolles uns Wagner in seinen Schriften auch geschenkt, in einem Punkte täuschte ihn die ungeduldige Sehnsucht seines Künstlerherzens nach Die anderen aber (und das waren allerdings verhältnismäßig nur wenige) haben ihn auch, nachdem sie sie gelesen hatten, nicht verstanden. Erst als der Allgemeinheit sein Kunstwerk aufging und es sich ihrem Gefühle restlos offenbarte, hat auch sie ihn begriffen. Dann bedurfte sie aber seiner Schriften nicht mehr, wenn wir dieselben auch heute, wo uns Wagners Absichten aus seinen Werken klar geworden sind, als ‚Wissende' mit ganz besonderem

Abb. 55 · ‚Meistersinger'-Haus in Biebrich am Rhein · Jetzt Villa Dyckerhoff

dem Verstandenwerden: darin nämlich, daß er dieses durch jene Schriften erzwingen wollte. In einem Briefe an den Freund Roeckel sagt er darüber: ‚Meine schriftstellerischen Arbeiten waren Zeugnisse für meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch: nur im höchsten Zwange verfaßte ich sie.' Alles vom Grund aus Neue braucht aber seine Frist, bis es zum Allgemeingut wird; das Große eilt immer seiner Zeit voraus, sonst wäre es eben nicht groß. Seine Freunde, worunter ich die ihm und seiner Kunst mit Liebe ergebenen begabteren Zeitgenossen verstehe, haben ihn von je begriffen. Sie bedurften seiner Schriften nicht. Genusse studieren. Das hier Gesagte bezieht sich selbstverständlich ausschließlich auf Wagners reine Kunstschriften. Die große Zahl seiner dem Menschentum und der sozialen Kultur gewidmeten Schriften, die zum Teile einer späteren Zeit entstammen, werden stets eine Quelle höchsten und reinsten Genusses für jeden nach tieferer Erkenntnis ringenden Menschen sein und mit dazu verhelfen, das Verständnis für die Bedeutung des Künstlers Wagner als eines kulturellen Machtfaktors zu erhöhen und zu einer Steigerung des individuellen und allmählich auch des allgemeinen sittlichen Bewußtseins beitragen, dessen praktische Anwendung

auf das Leben dieses überhaupt erst lebenswert erscheinen läßt. Mit diesen Schriften werden wir uns, so weit es der beschränkte Umfang des Buches zuläßt, noch später zu beschäftigen haben. Das erste Ergebnis seiner Empörung über die Scheinkunst seiner Zeit war die Broschüre: Die Kunst und die Revolution. Darin zog er gegen die unter dem stolzen Titel der Kunst betriebene spekulative Ausnützung der niederen Instinkte des Publikums zu Felde. Er sagt: ‚Nur die große Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dies Kunstwerk (worunter Wagner eine ‚im öffentlichen Bewußtsein' vorhandene, nicht nur vom Einzelnen empfundene ‚unteilbare schöne Kunst' versteht), uns gewinnen, denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde das von neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner — aber beschränkter Bildung entriß und verschlang.' Das Christentum — führt er weiter aus — habe in einer die Natur verleugnenden Weise das Menschliche verworfen und damit die Kultur tief geschädigt, da diese ohne Natur nicht zu denken sei. Um eine echte ideale Kunst wiederzugewinnen, müsse das freie Hellenentum in einer unter uns möglichen Form neuerdings Eingang finden, wodurch die Menschen wieder alle in irgend einer Beziehung Künstler sein und sich in einem freien einigen Menschentum vereinigt fühlen würden, das gleichsam ihre Religion bilden müßte. Im Drama und in dessen festlicher Vorführung läge dann wieder der Sammelpunkt aller Kunstbetätigung, und wir hätten neuerdings eine konservative Kunst, die sich durch die ihr innewohnende Kraft von selbst erhalten könnte, da sie keine außer ihrem eigensten Bereiche liegenden Zwecke anstreben und nur um ihrer selbst willen und um der in ihr zum Ausdrucke kommenden höchsten Menschenwürde halber vorhanden sein würde. Dieser Schrift folgte das Fragment gebliebene Künstlertum der Zukunft,[22]) und hierauf das bereits wiederholt genannte Kunstwerk der Zukunft (sämtlich 1849). Das Jahr 1850 zeitigte die Abhandlung Kunst und Klima und die berühmte über Das Judentum in der Musik, zuerst in der damals von Franz Brendel redigierten Leipziger ‚Neuen Zeitschrift für Musik' unter dem Pseudonym Freigedank erschienen. Er bezeichnete darin die Kunstbetätigung der dem Idealen fremdest gegenüberstehenden jüdischen Rasse als das Urübel unserer modernen Kultur und führte aus, wie das dem ‚kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende' von den Großen der Kunst Abgerungene von ihr in ‚Kunstwarenwechsel' umgesetzt worden ist, was unsere Oeffentlichkeit der idealen Kunstübung immer mehr entfremden mußte. Noch in seinen letzten Lebensjahren schnitt Wagner diese ernste Frage abermals an und widmete ihr in seinen Abhandlungen Modern (1878) und Erkenne Dich selbst! (1881) eingehendste Betrachtungen, jedoch nicht mit bloßer Beschränkung auf das Kunst- oder speziell musikalische Gebiet, sondern im Hinblick auf die Grundverschiedenheit der semitischen und indogermanischen Ethik, in der er das Grundübel der arischen Degeneration erblickt und deren Rückgang er durch Vorschläge herbeiführen will. Von kleinlichen persönlichen Beweggründen kann da gar nicht die Rede sein, denn Wagner schätzte mehrere Juden sehr hoch und ehrte sie mit seiner Freundschaft. In diesen Abhandlungen macht er ihnen ja sogar den Vorschlag, ‚mit uns gemeinschaftlich Mensch zu werden', was er als gleichbedeutend damit bezeichnet, daß sie ‚aufhören, Jude zu sein'. Man ignorierte die früheren Schriften Wagners fast ganz. Die über das Judentum in der Musik aber machte sogleich bei ihrem Erscheinen ungeheures Aufsehen, kehrte sie sich doch gegen den mächtigsten und einflußreichsten Teil der Gesellschaft, der vor allem die Presse beherrschte. Man hatte bald den Namen des Autors erspäht[23]), und nun ging erst der erbitterte Kampf der gereizten Presse gegen ihn los, die seine rein sachlichen Ausführungen und die ihnen zugrunde gelegene Absicht, ‚einen umfassenden kulturhistorischen Gedanken' auszusprechen, gar nicht verstanden hatte. Verhöhnung, Verunglimpfung, Verleumdung, Totschweigen — nichts blieb unversucht. Er aber wirkte unbeirrt weiter.

Im folgenden Jahre (1851) entstand die umfangreichste schriftstellerische Publi-

blikation Wagners, das bereits erwähnte Oper und Drama, ferner die Schrift Ein Theater in Zürich, in welcher er den Zürichern eine praktische Anleitung gab, wie eine Bühne aus dem Geiste des Bürgertums heraus im Sinne seiner an das Wiederaufleben des griechischen Ideals anknüpfenden, in der Schrift Die Kunst und die Revolution gemachten Ausführungen entstehen könne. In einem Brief an Franz Liszt über die Goethestiftung ermahnte er die bildenden Künstler, vorerst dem Wort-Ton-Drama als der innigen Vereinigung aller Künste ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, bevor sie das leblose Stückwerk ihrer Einzelkünste in den Wettbewerb mit den zeitlichen Schwesterkünsten stellen, damit sie frische Kraft und Anregung aus der Gesamtkunst schöpfen, und dadurch den bildenden Künsten neue Lebensquellen zuführen könnten. In ähnlichem Sinne apostrophiert er im folgenden Jahre die Musikalische Kritik in einer an sie gerichteten besonderen Schrift. Es folgte Eine Mitteilung an meine Freunde. Den Zweck, den der Meister mit dieser wichtigen Schrift verfolgte, die uns wie keine zweite das Innere des Künstlers offenbart, können wir aber erst begreifen, wenn wir uns dem großen Kunstwerke zuwenden, dessen dichterische Gestaltung er nun mit plötzlich wiedererwachendem künstlerischen Schaffensdrang unternimmt. Er hatte sich vorderhand genügend ausgesprochen, und wer ihn jetzt noch nicht verstanden habe, — meinte er — wolle ihn eben nicht verstehen. So nahm er denn den Entwurf des Nibelungen-Mythus vom Jahre 1848 wieder auf und dichtete zunächst den jungen Siegfried. Das war im Frühjahre 1851. Im Herbst entwarf er den ganzen Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Im Sommer 1852 vollendete er die Dichtung der Walküre, im November die des Rheingold, bis endlich, nachdem er noch den jungen Siegfried umgearbeitet, Ende des Jahres das dem Zusammenhange und der Idee des Ganzen angepaßte, aus dem 1848 entstandenen Siegfrieds Tod durch Ergänzungen und Aenderungen hervorgegangene Schlußdrama Götterdämmerung fertig gestellt wurde, so daß der vollständige Zyklus im Februar 1853 in fünfzig ‚zum Zwecke einer vertrauten Mitteilung an Freunde' gedruckten Exemplaren als Manuskript erscheinen konnte.[24]) Man ersieht hieraus, daß die Dramen nicht in ihrer natürlichen, sondern in umgekehrter Folge entstanden sind, daß es den Dichter immer wieder von neuem gereizt hat, die Vorgeschichte jedes Dramas künstlerisch zu gestalten, bis er in die Urzeit, sozusagen an den Anfang aller Dinge, gelangte. Der Stoff wuchs und reifte dem Künstler während der intimen Beschäftigung mit ihm unter den Händen, bis er sich endlich zu dem viergliedrigen Riesenbau fügte, als welcher er nun strahlend vor uns steht. Ueber Wagners Gestaltung des Stoffes aus der Edda und der deutschen Geschichte und Sage, sowie über die Entwickelung des dichterischen Grundgedankens als Ausdruckes seiner Weltanschauung soll im nächsten Kapitel ausführlich gesprochen werden. Mit zähester Beharrlichkeit, unter den erbärmlichsten Widerwärtigkeiten des Lebens hat Wagner dieses deutsche Nationalwerk, das er — wie es auf dem Titelblatt der Partitur heißt — ‚im Vertrauen auf den deutschen Geist' entworfen, vollendet. Aber so rasch, wie er es selbst gewollt, ging's doch nicht. Zwar machte er sich sogleich mit größter Begeisterung an die Komposition, schrieb die Musik zum Rheingold vom Spätherbst bis zum Frühjahr 1854, die zur Walküre (die — wie er an Fischer schreibt — ‚furchtbar schön ausgefallen' ist) vom Juni 1854 bis zum Frühjahre 1856[25]) und den ersten Akt des Siegfried vom Herbst 1856 bis zum Frühjahre 1857; doch blieb er plötzlich mutlos mitten in der Komposition des zweiten Aktes stecken. Es ist tief ergreifend, wenn er im Epilogischen Bericht, den er der Veröffentlichung der Dichtung des Ringes beigab, sagt, daß seiner Ausdauer ‚von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde', daß seit acht Jahren keine Aufführung eines seiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf seine sinnlich-konzeptiven Kräfte mehr gewirkt, daß er, wenn er so eine stumme Partitur nach der anderen vor sich hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen,[26]) sich zu Zeiten wie ein Nachtwandler vorgekommen sei, der von seinem Tun kein Bewußtsein habe, daß er bei dem Gedanken an unsere deutsche Oper

mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten selbst laut auflachen mußte über das ‚dumme Zeug', was er da triebe, und wenn er im Juni 1857 traurig an Liszt schreibt: ‚Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen.'

Die praktische Notwendigkeit, der Welt nach dem allgemeinen Erfolge des Lohengrin wieder etwas Neues, Ausführbares zu bieten, wie sie sich aus seiner äußerst prekären Lage ergab, veranlaßten ihn, die Arbeit am Ring des Nibelungen zu unterbrechen und zu einem flüchtigen Entwurfe aus dem Jahre 1854 zurückzugreifen und diesen ungesäumt zu einem Werke auszuführen, ‚welches vermöge seiner, seine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen ihm die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte'. Dieses Werk war

Abb. 56 · Hans Sachs · Nach Albrecht Dürer

Tristan und Isolde. Wagner schrieb die Dichtung im Sommer 1857, wobei seiner Phantasie auch die Gestalt des Parsifal näher trat (es war ursprünglich beabsichtigt, sie im dritten Akte des Tristan vorzuführen) und der erste Entwurf auch zu diesem späteren Drama entstand. Die Musik zum Tristan schuf er mit mehrfachen Unterbrechungen vom Herbste dieses Jahres an bis zum August 1859, und zwar die des zweiten Aktes in Venedig, wohin er sich im August 1858 begeben, und die des dritten in Luzern, nach welcher Stadt er im März 1859 übersiedelte. Mehr aber als die von ihm geäußerten oben erwähnten Gründe (rein praktische Motive hatten ihn ja nie zum Schaffen veranlaßt!) scheint den Künstler – wie mich dünkt und wie ich auch schon früher erwähnte jene seltene Frau angeregt zu haben, die als lichter Engel in seine eheliche Herzenseinsamkeit trat, ihm aber nimmer angehören durfte.[27]) Ohne ein solches Erlebnis hätte der geniale Mann auch sicher nicht die unerhört sehnsuchtsvollen, erhabenen und verzückten Töne seiner Tristan-Musik gefunden. Ueber das dem Tristan widerfahrene Schicksal, das seinen Schöpfer grausam aus der holden Täuschung riß, mit diesem Werk ein allen Bühnen zugängliches Werk geschaffen zu haben, wird später zu sprechen sein.

Inzwischen sei noch einmal zum Schriftsteller Wagner zurückgekehrt! In der: Mitteilung an meine Freunde taucht zum ersten Male vor der Welt der Bayreuther Gedanke auf, entsprungen der völligen Abkehr des Künstlers von der ihn aufs tiefste anekelnden öffentlichen Kunstübung. Und das verleiht dieser Schrift ganz besondere Wichtigkeit. Es heißt darin: ‚An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen.' Das Werk sollte nur Einmal

gegeben werden und zwar in einem eigens dafür zu erbauenden Festspielhause in einer kleinen, vom großen Verkehre abliegenden Stadt. Diese allgemein für Utopien eines Phantasten gehaltene Idee sollte Wagner, obwohl er wiederholt fürchten mußte, nicht einmal die Vollendung seines großen Werkes zu erleben, ein volles Vierteljahrhundert später verwirklicht sehen. In der Folge veröffentlichte Wagner nur kleinere Schriften, die bestimmten Gelegenheiten ihre Entstehung verdankten. So nach Spontinis Tode (1851) ‚Erinnerungen' an diesen und, um Mißverständnisse bei den Darstellungen seines Tannhäusers und Fliegenden Holländers in Deutschland möglichst hintanzuhalten, die persönlich zu beeinflussen er durch sein unfreiwilliges Fernsein außerstande war, Anleitungen zu den Aufführungen dieser beiden Werke, die aber von den Theatern bis noch vor Kurzem gründlich ignoriert worden sind. Anläßlich einiger Konzerte, die er in Zürich dirigierte (1852), schrieb er programmatische Erläuterungen zu Beethovens Eroica-Symphonie und Coriolan-Ouvertüre, im folgenden Jahre auch solche zu den Orchester-Vorspielen seiner eigenen Werke: Fliegender Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, und 1854 einen ungemein wertvollen Aufsatz über die Ouvertüre zu Glucks Iphigenie in Aulis, welche Oper er bekanntlich 1846 für Dresden neu bearbeitet hatte. 1857 entstand aus der Ueberzeugungstreue echter Freundschaft die Abhandlung: Ueber Franz Liszts symphonische Dichtungen. Unterdessen waren ihm in Deutschland in Männern wie Richard Pohl, Franz Brendel, Franz Müller, Felix Draeseke, Peter Cornelius und in seinen ‚Klavierauszüglern' Hans von Bülow, Karl Klindworth und dem noch sehr jungen Karl Tausig[28]) begeisterte und kampflustige Freunde und Anhänger erwachsen, die mit Wort, Schrift und Tat für ihn auftraten. Einige, insbesondere Bülow, Karl Ritter und Tausig, hatten sich eigens nach Zürich begeben, um seiner Belehrung teilhaftig zu werden. Bülow und Ritter empfingen von ihm unmittelbare Anleitung, und zwar insoferne, als er sie zum Einstudieren und Dirigieren von Opern ans dortige Theater empfahl und den von ihnen geleiteten Proben persönlich beiwohnte. In mehr als Einem Sinne ist Hans von Bülow sogar als ein wirklicher Schüler Wagners zu betrachten, als welcher er sich auch zeitlebens mit Stolz bezeichnet hat. Von Zürich aus unternahm der Meister ab und zu kleinere Reisen, insbesondere nach Paris und Italien. Dort war es auch, wo Wagner seine ersten musikalischen Eingebungen zum Ring des Nibelungen empfing (‚schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt'). Eine längere Abwesenheit, zu der ihn nur die Notwendigkeit des Gelderwerbs, nichts aber weniger als innere Neigung veranlaßte, ergab sich 1855 durch eine Einladung aus London, daselbst innerhalb von vier Monaten acht Konzerte der Philharmonic Society zu dirigieren, welche Tätigkeit ihm manchen Stoßseufzer und manch bitteres Wort entlockte. Anfangs hatte er daselbst mit starker Gegnerschaft im Publikum und in der Presse (insbesondere den Times) zu kämpfen; man hatte noch zu sehr die glatte und kühle Vortragsweise des dort so überschwänglich gefeierten Mendelssohn in Erinnerung, die man für mustergültig hielt. Immer mehr aber eroberte ihm die Macht seines Genius das schwierige Terrain, und das letzte Konzert (mit der Tannhäuser-Ouvertüre) war ein Sieg ohnegleichen.

Ein bedeutungsvolles inneres Erlebnis brachte dem Meister das Jahr 1854. Damals wurde er nämlich mit den Werken Arthur Schopenhauers bekannt. Die Ideen dieses großen Denkers wirkten mit außerordentlicher Wucht auf ihn, hatte er sich doch schon unbewußt in ihrem Bannkreise befunden, als er das ‚Kunstwerk der Zukunft' und die Dichtung zum Ring des Nibelungen schrieb. Der indisch-christliche Gedanke der Weltüberwindung durch die Aufgabe der Selbstsucht und das entsagungsvolle Aufgehen in der Allgemeinheit, in der wir selbst enthalten sind,[29]) weshalb wir sie nicht bekämpfen dürfen, die in dieser Negation des Einzelwillens liegende Möglichkeit der Erlösung aus der Tragik unseres Daseins bildet den ethischen Inhalt des Schopenhauerschen und Wagnerschen Wirkens, nur mit dem Unterschiede, daß er sich bei jenem in philosophischem Denken, bei diesem in künstlerisch intuitivem Schaffen offenbart. Die beiden Großen

verkörpern die natürliche Reaktion in einer selbstsüchtigen, materiellen Welt. In ihnen besinnt sich die Menschheit unserer Zeit gleichsam auf ihre verlorene Würde. Man begreift es daher sehr wohl, wenn Wagner unter dem unmittelbaren Eindrucke der Lektüre Schopenhauers an Liszt schreibt, daß ihm jener ‚wie ein Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit gekommen' sei. Aber er fügt noch hinzu, daß ihm der furchtbar ernste Hauptgedanke der Ethik dieses Philosophen, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, nichts Neues gesagt habe, da ihn ja überhaupt niemand denken könne, ‚in dem er nicht bereits lebte.' Nur zur Klarheit habe ihm diesen erst Schopenhauer erweckt.[30]) Darin liegt für uns die Bestätigung der Verwandtschaft der Weltanschauung des Philosophen mit der unseres Künstlers. Nur in einem wesentlichen Punkte unterscheiden sie sich voneinander. Es anerkennen zwar Beide — wie Wagner sich ausdrückt — ‚die moralische Bedeutung der Welt.' Schopenhauer aber ist intellektueller Pessimist, Wagner konnte jedoch in seiner Eigenschaft als Künstler trotz mancher tief pessimistischer Aeußerungen, die er in deprimierter, also künstlerisch unproduktiver Stimmung machte (siehe seine Briefe an Liszt und Uhlig!), nichts anderes als künstlerischer Optimist sein, da er sonst nicht hätte künstlerisch schaffen können, wodurch allein schon er im Gegensatze zu Schopenhauer das Dasein bejahte und das Leben als lebenswert erachtete. In einer seiner letzten Schriften, Religion und Kunst, sagt er sich sogar vom unbedingten Pessimismus ausdrücklich los, weil er eine Degeneration des vorgeschichtlichen besseren Menschen bis zu seinem heutigen Tiefstande nicht für ausgeschlossen hält, wonach der Pessimismus seine volle Berechtigung nur im Hinblick auf den geschichtlichen Menschen hätte. Auch hier spricht wieder der Künstler aus ihm, bei dem sich die Empfindung (wie es ja Schopenhauer selbst will) als das Primäre, der Intellekt als das Sekundäre darstellt. Die künstlerische Schaffensbetätigung, die ein Akt der Liebe ist, setzt nämlich unbedingt das Vertrauen in die sittliche Verbesserungsfähigkeit der Menschheit voraus, da sie sonst lediglich als Befriedigung eines persönlichen egoistischen Triebes erscheinen müßte. Die Erlösung durch die Liebe bildet den roten Faden, der sich fast durch alle Dramen Wagners zieht. Sie ist aber der erhabenste Ausdruck eines unerschütterlichen optimistischen Glaubens des Künstlers. Es wird noch Gelegenheit sein, das an der Hand der einzelnen Dramen des Meisters nachzuweisen.

Die Versuche der Freunde Wagners, vornehmlich Liszts, seine Rückkehr oder wenigstens die Erlaubnis zu einer Reise nach Deutschland zu erwirken, scheiterten alle. Als Wagner im Jahre 1856 selbst ein Gesuch um seine Amnestierung direkt an den König von Sachsen richten wollte, brachte ihn davon im letzten Augenblicke die stolze Ueberzeugung von der Unmöglichkeit ab, ein Verbrechen einzugestehen, das er nicht begangen hatte; und so unterblieb der Schritt, worin wir einen echten Wagnerschen Karakterzug zu erblicken haben. 1859, als dem Künstler das Exil immer unerträglicher geworden war, wandte er sich an den ihm und seiner Kunst äußerst wohlgewogenen Großherzog von Baden um Vermittelung beim Könige von Sachsen. Dieser aber blieb unerbittlich, in welchem Verhalten ihn wohl der Wagner antipathisch gesinnte Staatsminister von Beust noch bestärkt haben mag. So übersiedelte denn der hart geprüfte Meister abermals nach dem ihm verhaßten Paris, um wenigstens ab und zu Musik zu hören und, vielleicht durch die Hilfe einflußreicher Freunde seiner Kunst, doch irgend etwas für sich zu erreichen, damit es ihm wenigstens gelänge, ein erträgliches physisches Dasein führen zu können. Damit begann aber einer der traurigsten Abschnitte seines Lebens. Allerdings gelang es ihm nirgend so wie dort, einen Kreis von seinen Bestrebungen tief verständnisvoll gegenüberstehenden Persönlichkeiten um sich zu bilden. Das machte sich vorzugsweise durch drei Orchesterkonzerte, die er daselbst 1860 gab, in welchen er den Pariser Musikfreunden die hervorragendsten Stücke und Vorspiele aus seinen dramatischen Werken selber vorführte. Trotz des starken Besuches war das Ergebnis ein großes Defizit. Die Kosten waren zu hoch gewesen. Um so bedeutenderes Aufsehen erregte seine Musik. Der Beifall war stürmisch; aber ein lebhafter Kampf der Meinungen begann zu toben. Die Presse stellte sich zum weitaus größten

Teile gegen Wagner. In einem unmittelbar nach dem letzten Wagnerkonzert geschriebenen Briefe des Staatsmannes und späteren Uebersetzers der Tristan-Dichtung ins Französische, Challemel Lacour, an Georg Herwegh heißt es: „... Es wird, glaube ich, von niemandem angefochten, daß in ihm Stoff, Kraft und absoluter Haß gegen das Herkömmliche, vielleicht Genie vorhanden ist. Aber dennoch wird es bestritten werden, weil die Käuflichkeit, die Unwissenheit, die Routine, kurz gesagt, die Niederträchtigkeit von allem, was Papier für die Zeitungen, mit Ausnahme des Journal des Débats schwärzt, keine Grenzen hat. Ich bemerkte Berlioz, wie er freudig Beifall spendete.' Beifall mag Berlioz mit kollegialem Anstande wohl gespendet haben; aber seine Eifersucht konnte der vielverkannte Künstler nicht unterdrükken; sie ist auch deutlich zwischen den Zeilen seines anerkennenden Berichtes im Journal des Débats erkennbar. Aus dieser Zeit datiert Wagners Offener Brief an Hektor Berlioz. ✉ Die kunstsinnige junge Fürstin Pauline Metternich hatte ein lebhaftes Interesse für Wagner gefaßt und verwendete sich bei Napoleon III. für eine Aufführung des Tannhäuser an der Großen Oper[31]).

Abb. 57 · König Ludwig II. von Bayern

Man kann sich denken, welches Gemisch von innerer Befriedigung und Sorge diese Wendung im Herzen des Künstlers erzeugte, war es doch sehr fraglich, ob das durch Meyerbeer verdorbene Pariser Publikum der tiefen Tragik und urdeutschen Art seines Werkes Verständnis entgegenbringen oder wenigstens einigen Geschmack abgewinnen werde. Auf das eifrigste wurde nun am Tannhäuser studiert, und es fanden im ganzen 164 Proben statt. Auf Befehl des Kaisers war eine prächtige ‚Ausstattung' hergestellt worden. Für die Titelrolle hatte Wagner auf einer Reise nach Deutschland, die ihn auch an den Rhein führte, Albert Niemann gewonnen. Mitten in die Einstudierungszeit fiel nämlich ganz unerwartet die Amnestierung Wagners, die ihm den Aufenthalt in allen deutschen Staaten

mit Ausnahme Sachsens gestattete. Um das französische Publikum vor der Première seines Werkes über seine künstlerischen Absichten zu unterrichten, schrieb er unter jenem Titel, den man seinen Werken spottweise beigelegt, die Broschüre ‚Zukunftsmusik' und widmete sie seinem Freunde Frédéric Villot.[32]) Dieser gehörte dem erwähnten Kreise seiner Verehrer an, der sich zu seiner größten Befriedigung und Anregung aus den verschiedensten geistigen Berufsklassen um ihn gebildet hatte. Ich nenne hier nur den Schriftsteller Charles Baudelaire, den Künstler Champfleury, ferner Théophile Gautier, Ernest Reyer, Catulle Mendès, Jules Janin, Dr. med. Gasperini, Wagners Uebersetzer Nuitter und Roche, Jules Ferry und Emile Ollivier (Liszts Schwiegersohn), sowie die Frauen Marie von Muchanoff, die ihn in uneigennützigster und vornehmster Weise unterstützte, und Malwida von Meysenbug.[33]) Sie alle fühlten mindestens, worauf es Wagner ankam. Das war in — Frankreich und vor mehr denn vierzig Jahren, als man in Deutschland höchstens den ‚Opern' des ‚berühmten Komponisten' zujubelte aber ihn selbst verhöhnte und verleumdete!

Im März 1861 kam es nun endlich zu den drei denkwürdigen Pariser Aufführungen des Tannhäuser, von welchen uns Wagner selbst in äußerst anschaulicher Weise berichtet hat.[34]) War es der ‚Revolutionär' Wagner oder der Verfasser des Judentums in der Musik oder der Verurteiler der Kunst Meyerbeers, dem der Kampf bis aufs Messer galt, oder sollte wirklich nur der Umstand ausschlaggebend gewesen sein, daß Wagner sich weigerte, den Wunsch der Opernhabitués nach dem gewohnten Ballett im zweiten Akt zu erfüllen,[35]) genug: die erste Aufführung wurde durch das skandalöse Vorgehen des die höchste Gesellschaft in sich fassenden, die Oper meist erst nach eingenommenem Diner im zweiten Akte betretenden Jockey-Klubs zu Falle gebracht, der selbst mit Jagdpfeifen ‚arbeitete' und die Claque für weitere Mißfallsbezeigungen angeworben hatte. Es herrschte während des größten Teiles der Vorstellung trotz der persönlichen Beifallsäußerungen des Kaisers ein so wüster Lärm, daß das Werk in der Tat nicht gehört werden konnte, so daß Wagner, als sich der Spektakel bei den beiden folgenden Aufführungen wiederholte, sein Werk kurz entschlossen zurückzog, was freilich zur Folge hatte, daß der ohnehin in drückender materieller Lage befindliche Künstler durch die Leistung einer Entschädigungssumme an das Institut noch tiefer in Sorgen geriet.[36])

Wagner verließ nun Paris auf einige Zeit, um in Karlsruhe und Wien Schritte wegen der Aufführung seines Tristan zu machen, deren Einkünfte ihn über das Schwierigste seiner Lage hinwegbringen sollten. In beiden Städten machte man ihm Versprechungen, die sich aber in der Folge als trügerisch herausstellen sollten. In Karlsruhe lernte er seinen ersten Tristan, den hochbegabten und idealen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld kennen, von dessen ‚unsäglicher Bedeutung für sein Kunstschaffen' — wie sich der Meister selbst in überschwänglicher Weise ausdrückt — wir noch später Kenntnis zu nehmen haben werden. Auch auf der Tonkünstlerversammlung zu Weimar erscheint Wagner im August, wo er mit Liszt und der Mehrzahl seiner ihm begeisterungsvoll ergebenen deutschen künstlerischen Freunde schöne Tage verbringt und sich der wiedergewonnenen Heimat freut.[37])

Vorerst begab sich Wagner noch einmal nach Paris zurück, um allerlei zu ordnen. Dort, im Herzen Frankreichs, vollendete er noch die Dichtung seines deutschesten Werkes, der Meistersinger von Nürnberg, dieser größten Verherrlichung, die je ein Künstler seiner Nation hat zuteil werden lassen. Und im Februar 1862 verließ er die französische Metropole für immer.[38])

Sein Weg führte ihn zunächst nach Biebrich am Rhein, wo er sich auf mehrere Monate einmietete, um die Arbeit an den Meistersingern zu fördern. Des Lebens Not verfolgte ihn auch dahin. Er war wiederholt auf die Hilfe einsichtsvoller Gönner angewiesen, die sich damit nur selbst ehrten. Der Komponist und Kapellmeister Wendelin Weißheimer, Sohn wohlhabender Eltern, war so glücklich, zu ihnen zählen zu dürfen. Derselbe arrangierte u. a. auch in Gemeinschaft mit Bülow für Wagner ein Konzert in des-

Abb. 58 · Wagners Wohnhaus in Penzing bei Wien · Rechts die 1902 angebrachte Gedenktafel

sen Vaterstadt Leipzig, um ihm eine größere Einnahme zuzuführen, die aber ausblieb, da die Beteiligung trotz der Berühmtheit, deren sich der Meister damals bereits erfreute, und ungeachtet des Umstandes, daß das Meistersinger-Vorspiel bei dieser Gelegenheit zum ersten Male gespielt wurde, recht gering war. In dem von mir bereits angezogenen Buche erzählt Weißheimer viel Interessantes aus der Biebricher Zeit, in die auch einige Freundesbesuche fallen, so der Hansens und Cosimas von Bülow, des Künstlerpaares Schnorr v. Carolsfeld und des Dichterkomponisten Peter Cornelius. Die geschäftliche Verbindung mit dem berühmten Mainzer Verlag B. Schotts Söhne kam ebenfalls in dieser Zeit zustande und dadurch auch das Erscheinen der Meistersingerdichtung, mit deren lebendigem Vortrag im Hause Schott der Meister tiefen Eindruck hervorgerufen hatte.[39]) Wagners Gattin Minna war inzwischen nach Dresden übergesiedelt, da sie infolge eines sich stetig verschlimmernden Herzleidens das an Aufregungen überreiche Leben an der Seite ihres Mannes, dessen Tun und Lassen sie von Tag zu Tag weniger begriff und billigte, nicht mehr zu ertragen vermochte. Selbstverständlich sorgte Wagner für sie reichlich bis zu ihrem am 25. Januar 1866 erfolgten Hinscheiden. Mag man auch dies oder jenes in ihrem Verhalten zu Wagner mit mehr oder weniger Berechtigung tadeln und die dem Genie ihres Gatten bereiteten Hemmungen bedauern, so muß man doch das Los der armen Dulderin aufs tiefste beklagen, deren tragische Schuldlosigkeit darin lag, daß sie ja infolge mangelnder Tiefgründigkeit des Geistes und Gemütes nicht ahnen konnte, wer der eigentlich war, an dessen Seite sie das Leben zu durchwandern hatte.

Wagner wandte sich nun – im Herbst 1862 – nach Wien, wo man ihm anläßlich einer Lohengrin-Aufführung, der er persönlich beigewohnt, so unerhörte Ovationen darbrachte, daß er von einer für seine Kunst so begeisterten Bevölkerung wohl eine intensive Förderung erwarten zu dürfen glaubte. Er hatte aber das Strohfeuer des echt wienerischen Personenkults weit überschätzt, und nirgends hat er trübere Erfahrungen gemacht, als gerade in der österreichischen Kaiserstadt. Wohl fanden sich auch hier echte und ehrliche Freunde, die sich für ihn in jeder Hinsicht einsetzten, wofür sie auch durch den Glanz reichlich belohnt wurden, der von dem weltberühmten Manne auf sie zurückstrahlte. Vor allem war es der Arzt Dr. Standhartner, der dem von des Lebens Not hart bedrängten Künstler in den schwierigsten Situationen unentwegt treu zur Seite stand. Die Oeffentlichkeit aber ließ den Meister völlig im Stiche. Die Presse verfolgte ihn geradezu, indem sie einesteils seine Kunst planmäßig herabsetzte und verkleinerte,

und anderseits sein Privatleben durch Indiskretionen und Verleumdungen dem Spotte des Pöbels preisgab. Und jenes reich dotierte Kunstinstitut, das sich durch eine würdige, vom Dichter selbst inspirierte erste Aufführung von Tristan und Isolde den Ruhm der ‚Entdeckung' dieses erhabenen Werkes für alle Zeit sichern und dessen Schöpfer über traurige Verhältnisse hinwegbringen hätte können, das k. k. Hofoperntheater — es trieb ein unwürdiges Spiel mit der Geduld und Würde des Künstlers, indem es, als es die hohen künstlerischen Ansprüche des als ‚interessante Novität' anfangs gerne zur Aufführung angenommenen außerordentlichen Werkes erkannt hatte, Punkt für Punkt von seinen vertragsmäßig festgesetzten Verpflichtungen abwich, um nach 77 Klavierproben, an denen sich der Autor selbst mühevoll beteiligt hatte, unter allerlei Ausreden das Werk als ‚unaufführbar' ganz zurückzulegen. In der Tat aber war der (überdies kränkliche) Tenorist Ander der Partie des Tristan weder geistig noch physisch gewachsen gewesen, und man hatte Wagners ausdrücklichen Wunsch, den die Rolle völlig beherrschenden Schnorr von Carolsfeld dafür zu engagieren, um so weniger zu beachten für gut befunden, als man sich von der Aufführung der ‚neuen Oper' ohnehin keine finanziellen Vorteile versprach. Wagner, der nicht in Wien selbst, sondern in dem ruhigen Vororte Penzing wohnte, verlor durch die mit diesen Ränken und Treibereien verbundenen Mühen nicht nur viel kostbare Zeit, die er besser an sein künstlerisches Schaffen gewendet haben würde, sondern auch die zu diesem nötige Stimmung. Trotzdem fand er von beiden immerhin noch so viel, daß er an den für Wien bestimmten[40]) Meistersingern arbeiten und zwei Schriften verfassen konnte: den Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten, sowie die Abhandlung: Das Wiener Hof-Operntheater, in welcher er anläßlich des Neubaues des Hofoperntheaters die Anregung zur wenigstens teilweisen Verwirklichung seines Ideals gab, die Opernbühne für Erfüllung höherer Aufgaben heranzubilden, was teils auf dem Wege der Einschränkung der Anzahl der Vorstellungen, teils durch zweckmäßigere Verwendung der künstlerischen Arbeitskräfte, teils durch gründliche und sorgfältige Vorbereitung wahrhaft stilvoller Aufführungen der hervorragendsten Meisterwerke zu bewirken gewesen wäre. Wie, wenn man damals an maßgebender Stelle daran gedacht haben würde, den größten lebenden Dramatiker und Musiker selbst zur Organisation und Leitung einer so herrlich erdachten Kunststätte aufzufordern, um dadurch nicht nur der heimatlichen Kunst zu hohen Zielen und Ehren, sondern auch dem in Not befindlichen großen Künstler zur Rettung aus den Kümmernissen des gemeinen Lebens zu verhelfen! Doch so weit reichte die Erkenntnis der Wiener für die Bedeutung des Mannes damals nicht, und so sehen wir diesen nun bemüht, aus der persönlichen Leitung von Konzerten in Wien, Prag, Breslau, Budapest, St. Petersburg, Moskau Kapital zu schlagen, um seinen lawinenartig anwachsenden finanziellen Verpflichtungen gerecht werden zu können, wobei er sich am Dirigentenpulte als Zelebrität begaffen und es schließlich sich noch gefallen lassen mußte, daß man ihm die persönliche Vorführung der aus dem Organismus seiner dramatischen Werke herausgerissenen ‚dankbaren' Teile als Inkonsequenz gegen sich selbst vorwarf. So gab es zwar immer wieder Geld für den Augenblick. Dieses hatte aber nicht dazu hingereicht, die Ansprüche der zahlreichen Gläubiger auch nur annähernd zu befriedigen und dem unvermeidlichen Schuldgefängnisse zu entgehen, und so griff denn der bedauernswerte Künstler zum letzten Auskunftsmittel: zur abermaligen Flucht in die Schweiz, wo er im Hause des alten Bekannten Wille und seiner edlen Frau in Zürich ein sicheres Asyl fand[41]). Das war im Jahre 1864. Nicht lange darauf ging er zu kurzem Besuche nach Stuttgart, wo er den verzweifelten Plan faßte, für einige Zeit ‚aus der Welt zu verschwinden' und sich auf der Rauhen Alp zu verbergen.[42]) Da geschah plötzlich das Wunderbare.

* * *

‚Wird dieser Fürst sich finden?' heißt es gegen Schluß des Vorwortes zur 1863 erfolgten Veröffentlichung der Ring-

Dichtung. Der jugendliche, schöne und ideal gesinnte König Ludwig II. hatte im März 1864 den durch den Tod Maximilian II. verwaisten bayerischen Thron bestiegen. Seine schwärmerische Natur neigte besonders zu Dichtkunst und Musik. Die laute Welt war ihm ein Greuel, und so zog er sich mit Vorliebe zu stiller Feier in die Einsamkeit seiner Gemächer und Gärten zurück, um im Verkehr mit großen Geistern das höchste Glück zu finden. Er hatte die Macht, das für sich zu verwirklichen, was manche schon als herrlichsten Genuß sich erträumt hatten: im dunklen Theaterraume als unbeachteter Zuschauer der vollendeten Wiedergabe eines Dramas beizuwohnen. In dieser Weise hatte er auch die früheren Werke Wagners genossen, und diese — besonders sein Lieblingswerk Lohengrin — hatten in seinem Herzen die glühendste Begeisterung für ihren Schöpfer entfacht. Er hatte sich aber auch mit den Schriften des Künstlers beschäftigt, so daß er über dessen Absichten völlig im klaren war. Und was das Wichtigste war: er wußte von des Künstlers trauriger Lage und von dem Kampfe, den dieser für sein Ideal mit einer herzlosen und unkünstlerischen Welt führte. Hier schien es ihm die schönste Pflicht und ein beneidenswertes Vorrecht des Fürsten, helfend einzugreifen und die Wege frei zu machen, auf welchen der Künstler und seine Kunst das hochgesteckte Ziel erreichen konnten. Er wollte jener Fürst sein, den der Künstler herbeisehnte und der diesen aus dem tiefsten Jammer zum Glücke der Sorgenlosigkeit erheben sollte, auf daß dem Volke jene Kunst zuteil werde, die dieser ihm in seinen kühnsten Träumen zugedacht.

Nach der sorgenvoll unruhigen Nacht, die der Meister in einem Stuttgarter Gasthofe vom 3. zum 4. Mai verbracht, klopfte es an seiner Tür. Er wollte nicht öffnen, denn er fürchtete Schlimmes. Doch als der Einlaß Begehrende sich als einen Abgesandten des Königs von Bayern melden ließ, wurde er empfangen. Herr von Pfistermeier, der Wagner schon in Wien und anderwärts vergeblich gesucht hatte, war beauftragt, ihn sogleich nach München mitzunehmen, wohin ihn nun der edle Wille Ludwigs berief. Alle Sorge sollte jetzt mit Einem Schlage von ihm genommen sein. Er sollte fürder an der Seite seines königlichen Freundes durchs Leben gehen, die begonnenen Werke vollenden und alle seine kühnen Pläne verwirklicht sehen. Dieser zur Wahrheit gewordene Märchentraum hätte vielleicht den Geist eines minder großen Karakters verwirrt. Wagner aber konnte nicht anders denken, als: so mußte es kommen! und schritt ruhig an die Vollendung seines Lebenswerkes. Welches Gefühl tiefster Ergriffenheit und Dankbarkeit aber diese plötzliche Erlösung von aller Sorge in ihm erzeugte, davon geben die unmittelbar unter dem ersten Eindrucke der bedeutenden Persönlichkeit des jungen Königs geschriebenen Briefe an die Züricher Freundin Frau Wille Zeugnis. ‚Er ist mir vom Himmel gesendet, durch ihn bin und verstehe ich mich' und ‚er kennt und weiß alles von mir und versteht mich wie meine eigene Seele', heißt es da. Wagner fühlte sich also von ihm völlig verstanden, und das war es fast noch mehr, als die ihm mit wahrhaft königlicher Freigebigkeit zur Verfügung gestellten Mittel, was dem Künstler die Realisierung seiner weitfliegenden Pläne durchführbar erscheinen ließ. Aus dieser Zeit stammt des Meisters herrliches Gedicht: Dem Königlichen Freunde! Bevor er nun in der behaglichen und vornehmen Häuslichkeit der ihm vom Könige zum Geschenke gemachten Villa an die Weiterführung seiner künstlerischen Arbeiten ging, widmete er sich der Aufzeichnung und Durchführung seiner Reformideen im weiteren und engeren Sinne mit größtem Eifer. Zunächst war es die Abfassung der Schrift: Ueber Staat und Religion die ihn beschäftigte. Diese ist wohl das erste Glied der Kette, welche seine verschiedenen Abhandlungen über eine Regeneration der menschlichen Gesellschaft zum Gegenstande haben. Auch in dieser Schrift hält er an dem Standpunkte fest, den er bezüglich des undeutschen Konstitutionalismus als einer Fratze des gesunden monarchischen Prinzips in seiner, im Dresdener Vaterlandsvereine gehaltenen, damals unverstanden gebliebenen, politischen Rede eingenommen hatte, und erklärt er das absolute Königtum für das Ideal des Staates: ‚Die Königsgewalt ist daher als wesentlichstes Grundgesetz des Staates festgehalten, und wie in ihr die Gewähr für die Stabilität liegt, er-

reicht in der Person des Königs der Staat zugleich sein eigentliches Ideal.' Wieso der unerschütterliche künstlerische Optimismus Wagners in der Kunst und in der Religion die einzigen Machtfaktoren erblickt, die eine Wiedergeburt der Menschheit ermöglichen können, werden wir gelegentlich der Betrachtung seiner letzten Schriften und seines letzten Dramas, des Parsifal, sehen. Seine praktischen Versuche, dem verfahrenen Karren der öffentlichen Kunstpflege mit königlicher Hilfe wieder den richtigen Lauf zu geben, ersieht man aus seinem am 31. März 1865 seinem hohen Gönner übergebenen eingehenden ‚Bericht .... über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule'.[43]) In diesem mit größtem Scharfsinne abgefaßten Promemoria werden die Schäden des Systems unserer Konservatorien aufgedeckt und die Mittel dargelegt, die deren Beseitigung unter Schaffung einer neuen Grundlage bewirken würden, auf welcher sich die Eigenart einer deutschen Musikschule ersprießlich entwickeln könnte.

Abb. 59 · Wagners Wohnhaus in München

Gleichzeitig wurde mit Hilfe des genialen Architekten Gottfried Semper der Plan zu einem in München zu errichtenden Festspielhause entworfen, das in erster Linie für eine festliche Aufführung des Ringes des Nibelungen bestimmt sein und alle jene wesentlichen Neuerungen in sich fassen sollte, die ein Dezennium später das Bayreuther Festspielhaus auszeichneten. Doch diese Pläne scheiterten an der Mißgunst und dem daraus hervorgegangenen passiven Widerstand der leitenden Sektionen, die den stetig wachsenden Einfluß Wagners auf die Entschließungen des Königs mit Wut und Neid beobachteten. Der Bau des Festspielhauses stieß auf den Widerspruch der Verwaltung der königlichen Zivilliste,[44]) und das neue System der Musikschule fand in den reaktionären Hütern des Münchener Musikbetriebes die hartnäckigste Gegnerschaft. Aber das war noch nicht genug: die Gewitterwolke zog sich später über dem Haupte des königlichen ‚Günstlings' von allen Seiten zusammen, so daß auch der mit so vielen stolzen Hoffnungen begonnene Münchener Aufenthalt des Meisters zu einer tragischen Episode seines bewegten Daseins wurde. Doch folgen wir vorerst dem Gange der Ereignisse! Bevor der Plan des Festtheaters ventiliert wurde, suchte Wagner die Festspielidee so gut als möglich durch stilreine Vorführungen einiger seiner Dramen im Rahmen des königlichen Hof- und Nationaltheaters zu verwirklichen. So wurde vorerst der Tannhäuser unter seiner Aufsicht neu einstudiert, und am 10. Juni 1865 vollzog sich mit dem genialen Bülow[45]) als Dirigenten und dem außerordentlichen Darsteller und Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld in der Titelrolle, mit dessen Gemahlin als Isolde und Mitterwurzer als Kurwenal das große künstlerische Ereignis der ersten Aufführung von Tristan und Isolde, die wegen ihrer hohen stilistischen Vollkommenheit mit Recht als das erste Festspiel im Sinne Wagners betrachtet werden kann. Die Hauptprobe hatte vor einem geladenen, vielfach aus illustren Persönlichkeiten bestehendem Publikum bereits am 11. Mai stattgefunden.[46]) Damit war nicht nur die Legende vom ‚unaufführbaren' Tristan zerstört, sondern gleichzeitig nichts Geringeres als das vollendete Muster seiner Wiedergabe geboten worden. Das war aber nur möglich durch den von liebevollster Hingebung befruchteten und durch den unwiderstehlich suggestiven persönlichen Einfluß des Schöpfers befeuerten kongenialen Geist eines Bülow und Schnorr. Leider starb dieser infolge

einer durch Zugluft im dritten Akte des Tristan hervorgerufenen Erkältung) schon einen Monat nach dieser denkwürdigen Aufführung zum tiefsten Schmerze Wagners und zum Schaden seiner Kunst, für die der bedeutende Sänger noch von unschätzbarer Bedeutung hätte werden können. Wagner hat ihm 1868 das schönste Denkmal mit seiner Schrift: Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld gesetzt. Darin heißt es u. a.: ‚Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war.' ∞ In das Jahr 1864 fällt noch die Komposition des Huldigungsmarsches für König Ludwig II., und 1865 entstand der ausführliche Entwurf der Parsifal-Dichtung und die in der Reihe der Wagnerschen sozialethischen Schriften nicht unwichtige Abhandlung: Deutsche Kunst und deutsche Politik; darin wird erörtert, wie wir Deutsche unserem völligen Aufgehen in der schon teilweise auf uns übergegangenen seichten französischen Zivilisation nur durch eine hohe Geisteskultur wehren können, die vorwiegend mit Hilfe einer originalen deutschen dramatischen Kunst in der Gestalt von Bühnenfestspielen zu erreichen sei. Diese Schrift erschien aber erst 1868. ∞ Während der Künstler ruhig an der Vollendung seines Lebenswerkes weiter schuf, spitzten sich die Anfeindungen welchen er von allen Seiten ausgesetzt war, bis zur Unhaltbarkeit seines unmittelbaren persönlichen Verhältnisses zum Könige zu. Welch sonderbarer Gegensatz und doch wieder welche Verwandtschaft mit seiner einstigen Dresdener Situation! Dort wurde die böswillige Mähr verbreitet und — geglaubt (!), daß er, der ‚Revolutionär', seinem Könige mit dem Aufhängen gedroht habe, hier aber wurde ihm von einem beschränkten, bierdunstgeschwängerten Spießbürgertum Fürstendienerei vorgeworfen; ja es kam so weit, daß ein Professor X., durch die systematischen Verleumdungen und Verhetzungen einer gewissen Münchener Presse aufgestachelt, ihm die obige gewaltsame Todesart mit den unerhört pöbelhaften Worten wünschte: ‚Der Kerl verdiente, gehängt zu werden!' Kurz: die beiden mächtigsten Parteien Bayerns, die einen für sie unheilvollen politischen Einfluß des — wie man sagte — seine Ausnahmestellung egoistisch ausnützenden Künstlers auf den jungen König fürchteten, terrorisierten diesen so lange und hielten ihm so lange die Unzufriedenheit des ‚Volkes' vor, bis endlich der ernstlich besorgte junge Fürst blutenden Herzens in die Entfernung Wagners mit den Worten

Abb. 60 · Hans von Bülow · Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

willigte: ‚Ich will meinem teuren Volke zeigen, daß sein Vertrauen, seine Liebe mir über alles geht.' H. St. Chamberlain[47]) ist m. W. der Erste, der das widerliche Lügennetz, das sich um diese traurige Angelegenheit gesponnen hat, aufdeckte und zerstörte. Der Haß der Hofgewaltigen, zu deren Gunsten Wagner einen Einfluß nie mißbrauchen lassen wollte, und die Intriguen der durch seinen Glanz verdunkelten Münchener Künstler siegten. Und so mußte denn der Meister sich von dem ‚mit seinem Herzen wunderbar an ihn geketteten' Fürsten trennen und abermals zum Wanderstabe greifen. Nach nur neunzehnmonatigem Aufenthalte verläßt er am 10. Dezember 1865 die bayerische Residenz mit der Ueberzeugung, daß sie nie der Boden zur Verwirklichung seiner ‚ungemeinen Kunsttendenzen' gewesen sei, und übersiedelt wieder nach der Schweiz, wo er den Hof Triebschen bei Luzern bezieht, um dort sechs überaus glückliche Jahre (1866–1872) zu verleben. König Ludwig aber, der seine Entfernung nicht für die Dauer, sondern nur ‚für einige Zeit' erbeten, bewahrte dem nun für immer fernbleibenden Künstler – wie wir noch sehen werden – zeitlebens die innigste und tatkräftigste Freundschaft[48]), von deren Betätigung ihn zum Segen der deutschen Kunst keine Macht abzuhalten vermochte. Wagner betrat die ihm nun gründlich verleidete Stadt stets nur noch auf kurze Stunden, so z. B. gelegentlich der ruhmvollen dortigen Erstaufführung seiner Meistersinger am 21. Juni 1868, während seine Werke nirgends eine so dauernde Heimstätte gefunden haben wie gerade in ihr. Ja, hätten sie das früher gewußt, die guten Münchener, von welchen Herwegh einst so köstlich sang:

Die Philister, scheelen Blickes, spucken in den reinsten Quell, ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ
Keine Schönheit rührt ihr dickes, undurchdringlich dickes Fell. ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ
Ihres Hofbräuhorizontes Grenzen überfliegst du keck ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ ꝏ
Und du bist wie Lola Montez dieser Biedermänner Schreck. ꝏ (Gedicht an R. Wagner) ꝏ ꝏ

In das neugewonnene, idyllische Schweizerheim war ihm im Vollbewußtsein der hohen Aufgabe, die ihrer harrte, jenes Weib gefolgt, das er so heiß ersehnt hatte und von dem einzig er des vollen Verständnisses für sein fürderes Dichten und Trachten sicher war, – Cosima, die Tochter Liszts und Gattin Hans von Bülows. Die feste Ueberzeugung, daß nur diese ‚ganz unerhört seltsam begabte Frau' dem von des Lebens Stürmen wund gepeitschten Künstler die volle innere Ruhe zur Vollendung seines Lebenswerkes schaffen könne und daß gerade sie jenes Herz und Gemüt besitze, in das dieser sich ‚ganz untertauchen' und das ihn ‚ganz fassen' könnte, – wie er einst an Liszt geschrieben – führte ihren hochherzigen Gemahl zu dem Entschlusse, sie für den innig verehrten Meister frei zu geben, und bewog sie selbst, sich mancher schiefen Beurteilung preisgebend, diesem die Hand zum Lebensbunde zu reichen. Daß dieser Bund dem Künstler und seiner hohen Kunst zum Segen gereichte, wissen heute alle; denn Cosima Wagner ist es allein, der wir die dauernde Fortführung der Bühnenfestspiele und die Reinerhaltung des Bayreuther Stils und Gedankens überhaupt verdanken. Der lang gesuchte Frieden zog nun in das Herz des Künstlers, und fern vom Hasten und Toben der Welt spann er sich ganz in seine innere Welt und in die seines endlich gewonnenen häuslichen Glückes ein und setzte mit stetigem Fleiße Stein auf Stein zu dem Riesenbaue, den nur er zu vollenden vermochte. Er hatte die innere Harmonie und Ausgeglichenheit erlangt, die seine Seele hoch thronen ließ über den armseligen Widerwärtigkeiten des Lebens und den Nichtigkeiten dieser Welt, auf die sie nun milde und versöhnlich herablächelte, ihr mit erhabener Güte unablässig aus dem Füllhorne ihres unermeßlichen Reichtums spendend. In solcher Stimmung vollendete der Künstler sein sonniges Werk Die Meistersinger von Nürnberg am 20. Oktober 1867. Sein königlicher Freund besuchte ihn wiederholt auf Triebschen und lud ihn ein, die Meistersinger in München selbst zu inszenieren. Diesem Wunsche leistete Wagner Folge, und so kam es nach einem unter des Schöpfers Leitung neu studierten Lohengrin am 21. Juni 1868 zu der denkwürdigen Erstaufführung der Meistersinger, bei welcher Hans von Bülow den Taktstock führte und der jugendliche Hans Richter, der Wagner schon in Luzern als musikalischer Famulus die besten Dienste

geleistet hatte, als Chordirektor fungierte. Die größte Tat vollbrachte aber dabei der Meister selbst, indem er sein ganz außerordentliches Regietalent in den Dienst seines Werkes stellte und so dessen Eindruck noch wesentlich steigerte. Bei keinem seiner dramatischen Werke war die Uebereinstimmung der Szene mit der Musik von solcher Wichtigkeit wie bei diesem. Er belebte die Darstellung der einzelnen Künstler durch sein persönliches Beispiel in so bewundernswerter Weise, daß das Gesamtergebnis das der höchsten Natürlichkeit war. Jede Note der Partitur erhielt gleichsam ihre öffentliche Rechtfertigung durch den sie genau begleitenden Bühnenvorgang, von der unscheinbarsten Gebärde an bis zur entscheidenden großen Bewegung des Einzelnen, der Gruppen und Massen. Der Sieg des in so vollendeter Wiedergabe gebotenen Meisterwerkes war denn auch beispiellos. Wagner, der an der Seite des Königs der Vorstellung beiwohnte, mußte von der Königsloge aus für die stürmischen Zurufe des begeisterten, im tiefsten Herzen gepackten Publikums danken. Mit den Meistersingern hatte er alle Deutschen, die das Herz ‚auf dem rechten Flecke' hatten, für sich gewonnen. Den Künstlern war es wie Schuppen von den Augen gefallen, und sie fingen an, das Neue dieser großen Kunst zu begreifen. Diesen Stil für das Wagnersche Drama im allgemeinen und einzelnen festzulegen, dazu bedurfte es jedoch einer eigenen Stätte, die fern vom Betriebe eines täglichen, den verschiedensten Geschmacksbedürfnissen und Stilgattungen dienenden Theaters ausschließlich dieser neuen Aufgabe dienen konnte. Das war die Idee, welche Wagner seit Jahren im Herzen trug und deren Verwirklichung er auch die ganze Kraft seines späteren Mannesalters widmete. Vorher aber mußte er noch jenes große Werk vollenden, dessen außergewöhnliche Art zuerst den Gedanken an ein Festspielhaus in ihm wachgerufen hatte. Er nahm, in sein stilles Heim zurückgekehrt, den lange liegen gebliebenen *Siegfried* wieder auf und führte ihn bis zum 5. Februar 1871 zu Ende. Es folgte unmittelbar die Komposition der *Götterdämmerung*, die am 9. Februar 1872 beendet wurde. Am 21. November 1874 lag die Partitur von Ring des Nibelungen fertig vor ihm. Aber das war nicht das Einzige, was er in dieser Zeit schuf. 1869 entstand die berühmte Schrift: *Ueber das Dirigieren*, die wie ein erfrischender Seewind über die fauligen Miasmen kapellmeisterlichen Schlendrians und taktschlägerischer Gedankenlosigkeit hinstrich. Jenen Musikfreunden, die sich bisher nicht darüber Rechenschaft geben konnten, warum sie da oder dort einmal eine ‚klassische' Symphonie langweilte, gingen nun plötzlich die Augen über den Grund dieser Erscheinung auf, wenn sie das gleiche Werk unter der Leitung eines Dirigenten hörten, der sich die Wagnerschen Lehren zu Gemüte gezogen hatte und sie — soweit seine persönlichen Fähigkeiten reichten — praktisch befolgte. Allzuviele gab es deren freilich nicht; denn Indolenz und Hochmut kümmerten sich nicht darum, was Wagner, der ‚Komponist' (denn Kapellmeister war er ja schon seit mehr als zwanzig Jahren nicht mehr!), über das Dirigieren sagte, und auch an Schmähungen für ihn fehlte es infolge des teilweise agressiven Inhaltes der Schrift nicht. Das war er aber gewohnt, und es konnte ihn nicht anfechten, denn es entsprach nun einmal seiner reorganisatorischen Natur, auf allen mit der Kunstübung in Berührung stehenden Gebieten aufklärend und bessernd zu wirken. In seiner kleinen Dirigentenbibel bricht er eine Lanze für die *ausdrucksvolle* Darstellung der orchestralen Musik und legt überzeugend dar, wie jede Melodie ihrem Inhalt und ihrer Wesenheit entsprechend vorgetragen werden müsse, wodurch sich von selbst sinnvolle Modifikationen ergäben, was er an einer Reihe trefflich gewählter Beispiele nachweist. Er geißelt darin die ‚eleganten' und die ‚Allabreve-Dirigenten' und klärt eingewurzelte Irrtümer und Mißverständnisse auf, die sich von Geschlecht zu Geschlecht unter der unverletzlichen Schutzherrschaft geheiligter Tradition fortgeerbt haben. Er vertritt aber auch seine wohl begründeten Ausführungen, sobald sich Gelegenheit bietet, durch die Tat.[49]) Wagners Wort und Beispiel hatten immerhin Gewicht, und mit der Zeit fanden sich mehr und mehr bedeutende Musiker, die seine Meisterlehren zur Grundlage ihrer Dirigentenkunst machten, bis diese sich endlich so allgemein einbürgerten, daß ein Ab-

weichen davon zu den Ausnahmen zu gehören begann. Also auch auf diesem Gebiete hat Wagners reformatorischer Geist eine heilsame Wandlung herbeigeführt. Dadurch wurde der ‚Wagner-Dirigent', in des Wortes weitestem und schönstem Sinne geschaffen. Allerdings darf auch nicht geleugnet werden, daß manche Allzueifrige übers Ziel schossen, indem sie Wagnerischer als Wagner selbst sein wollten, woraus sich endlich die peinliche Erscheinung des Schau-Dirigenten herausbildete (der Wagner übrigens auf seinem eigensten Gebiete durch das unsichtbare Orchester einen Riegel vorgeschoben hat). Aber auch diese Spezies wird vergehen, wie so manches andere Unhaltbare,[50]) der Segen der Wagnerschen Lehre aber wird immerdar fortwirken. Um dieselbe Zeit bereitete Wagner eine zweite Auflage des ‚Judentums in der Musik' vor.

Am 25. August 1870, dem fünfundzwanzigsten Geburtstage seines königlichen Wohltäters, vermählte er sich mit Cosima. Dem Bunde entsproß ein Sohn, der den Namen Siegfried erhielt, reifte doch gerade unter des Meisters Händen auch sein Geisteskind Siegfried. Die Stimmung seligsten Vaterglückes bannte Wagner in das wunderherrliche Siegfried-Idyll, ein von zartester und lieblichster Innigkeit geschwelltes Tongedicht und ein wahres Kleinod feinster Orchestermusik, das er seiner Frau als morgendliche Gartenmusik darbrachte. Das stille Glück des Meisters beunruhigten die Nachrichten von dem furchtbaren Kriege, der zwischen Deutschland und Frankreich ausgebrochen war; sie mischten sich wie ferner Kanonendonner in sein weltabgewandtes Schaffen. Da reißt es auch ihn mit Macht aus seinem Träumen auf, und er nimmt leidenschaftlichen Anteil an den Schicksalen seiner für eine große Sache blutenden deutschen Brüder. Er ruft ihnen, ein zweiter Tyrtäus, jubelnd zu: ‚Es strahlt der Menschheit Morgen!'[51]), und der sich seit langem nach der deutschen Einheit und dem deutschen Kaiser heiß sehnende deutsche Künstler, der eben im Begriffe stand, das deutsche Heldentum in seiner ureigensten Idealgestalt zu verherrlichen, während sein Volk den welschen Drachen fällte, besingt ihre Waffentaten in dem herrlichen Gedichte: An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871) und begeistert seine Muse nach der Kaiserproklamation von Versailles zu den feierlich erhabenen Klängen des Kaiser-Marsches, unter welchem er im Geiste das lorbeerbekränzte Heer mit seinem Heldenkaiser siegreichen Einzug in die Hauptstadt des neuerstandenen Deutschen Reiches halten läßt:

. . . . . .

Der neu ergrünten Eiche gleich
Erstand durch Dich das deutsche Reich.

. . . . . .

Das große Ereignis verdoppelte die Flugkraft der Hoffnungen und Wünsche des Künstlers, die er für die Zukunft seiner Kunst hegte. Mit unbeugsamer Energie steuerte er nun dem Ziele seines Lebens zu, dem geeinigten deutschen Volke auch eine nationale Kunststätte zu geben. Sein Werk war vollendet, das er ‚im Vertrauen auf den deutschen Geist' ein Vierteljahrhundert vorher begonnen hatte; nun galt es, ein Olympia dafür zu gründen.

Vorher aber hatte er noch eine stille Feier zu begehen: Genau hundert Jahre vor ihrem herrlichen Waffen-Siege war den Deutschen einer ihrer größten Künstler geboren worden, einer jener Männer, welchen der deutsche Geist einen Teil seiner sieghaften Kraft zu verdanken hat: der große Ludwig van Beethoven. Ihm wollte Wagner noch von seiner Idylle aus ein schriftstellerisches Denkmal setzen. Und es ist eines der herrlichsten geworden, das man diesem Genius je errichtet hat: Wagners Schrift: Beethoven erschien im Dezember 1870 zur Jahrhundertfeier des Bonner Meisters und fand so starken Absatz, daß noch im selben Monate die zweite Auflage erscheinen konnte. Man darf sich unter diesem: Beethoven nicht etwa eine Biographie des Tonmeisters oder eine kritische Würdigung seines Schaffens vorstellen, wie sie Wagner tatsächlich zur Zeit seines ersten Pariser Aufenthaltes (1839—1842) im Sinne hatte;[52]) es ist vielmehr eine Schrift mit weiten Kulturausblicken, in der der Verfasser den großen Tondichter zum Ausgangs- und Mittelpunkte äußerst tiefsinniger Betrachtungen macht, in ihm den ‚über den Bergen' so sehr gefürchteten und gehaßten deutschen Geist darstellend, der überall – wie er sagt – ‚der künstlich ge-

leiteten Verderbnis des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat,' wie er es früher schon in Lessing, Goethe und Schiller auf andere Weise getan. Beethovens Tat sei aber durch die ‚reinste Sprache aller Völker,' die Musik, vollbracht worden, die er aus einer bloß gefälligen Kunst zur Höhe ihres erhabenen Berufes gehoben habe. Dadurch habe er die Welt unserem Bewußtsein so klar gemacht, wie die tiefste Philosophie unserem Denken. Wie nun Wagner den stets im leidensvollsten Gegensatze zur Welt befindlichen naiven und optimistischen Künstler als ‚Heiligen' erklärt, der die Not des Lebens wie eine Sühne für seine Daseinsschuld geduldig erträgt und sich durch seine Kunst immer wieder selbst zu erlösen sucht, wie er den von jeher der Innenschau lebenden, großen Musiker durch seine ihm endlich gänzlich von der Außenwelt und ihren Freuden abschließende Ertäubung dem erblindeten Seher Teiresias gleichsam als tauben Erlauscher der in seinem Inneren erklingenden Harmonien gegenüberstellt, das ist ebenso genial, wie die Erläuterung der Begriffe des Erhabenen und Humoristischen an der Hand der Beethovenschen Musik, wobei es zu einer treffenden Parallele mit Shakespeare kommt. Hier wird Wagner auch zum beredtesten Verkünder der Schopenhauerschen Metaphysik der Musik als Abbildes des Weltwillens, die er als Musiker unserer Auffassung weit näher zu bringen versteht, wie der große Philosoph selbst, dem es versagt war, aus den höchsten Offenbarungen der Tonkunst für seine Darstellung Gewinn zu ziehen, wozu Wagner infolge seines tiefinnigen Erfassens des Beethovenschen Genius und seiner überzeugungskräftigen Dialektik wie kein Zweiter berufen war. Der von glühendster Liebe zu seinem Volke erfüllte Deutsche ergreift hier die Gelegenheit, den Gegensatz des sich in seiner ganzen Reinheit in der Beethovenschen Kunst äußernden deutschen Geistes zur fremden Zivilisation, die — wie er meint — der Zeit der römischen Imperatoren gleiche, aufzudecken und aus ihm die Hoffnung des Wiedererstehens einer wahren Kultur abzuleiten. Im: Beethoven tritt uns die ganze geistige Persönlichkeit Wagners in der schönsten und harmonische-

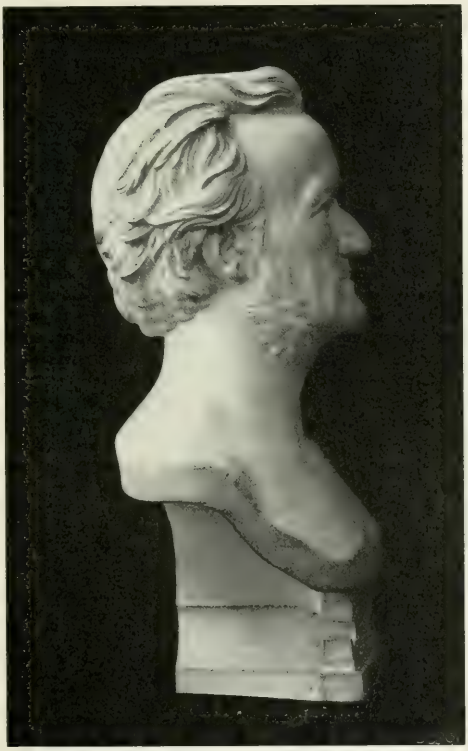


Abb. 61 · Richard Wagner · Büste von Ernst Kietz-Dresden

sten Weise entgegen: der Künstler im allgemeinen, der Musiker im besonderen, der abstrakte Denker, der von der hohen Kulturmission der Kunst überzeugte Regenerator der Menschheit und der große, erkenntnisreiche Mensch mit weitem Horizont und seltenem Tiefblicke für alle Verhältnisse der Erde. In diese Zeit fällt auch noch die Abfassung der Schrift: Erinnerungen an Auber, den gefeierten, 1871 verstorbenen französischen Opernkomponisten, und die Herausgabe der zweiten Auflage von: Oper und Drama, gewidmet dem mit Wagner vielfach übereinstimmenden Politiker Constantin Frantz, und die der: Gesammelten Schriften und Dichtungen.[53]) Durch letztere glaubte er das Verständnis für sein Wollen in weitere Kreise zu tragen und auch jenen weitaus größeren Teil seiner bereits äußerst zahlreichen Verehrer, der sich nur an des Meisters Kunstwerken ergötzte, ohne eine Ahnung von den weitgespannten Zielen zu haben, die er damit verfolgte, für die Idee der Festspiele zu gewinnen, deren Verwirklichung von nun an sein ganzes Sinnen und Trachten bildete. Diese war aber nur unter Mithilfe des gesamten, nun auch politisch so herrlich geeinten deutschen Volkes zu denken. Es ist das Kennzeichen des echten Idealisten, das er mit Faktoren arbeitet, die sein Geist als völlig zuverlässige Helfer erblickt, während sie in der Tat kaum vorhanden sind. Jenes ‚deutsche Volk,' das die Phantasie des Künstlers den für sein Werk erträumten Kunsttempel mit selbstverständlicher Bereitwilligkeit und glühender Begeisterung errichten sah, war noch lange nicht auf der sonnigen Höhe des kunstfreudigen Griechenvolkes angelangt und noch lange nicht reif und wert, dem Rufe seines Künstlers zu folgen und in hellen Schaaren dorthin zu wallen, wo ihm die Segnungen seiner Kunst in deren ganzer Reinheit zuteil werden sollte. Dieses deutsche Volk, das ja überall, wo es lebte, ohnehin ‚sein Theater' hatte, ließ seinen großen Künstler im Stich und begnügte sich damit, sich seiner nach außen hin zu rühmen und ihn am eigenen Herde zu verunglimpfen. Wenn nicht die im allgemeinen unkünstlerische haute finance, der besitzende Jude,[54]) der sich aus der offenkundigen Gegnerschaft des Künstlers nichts machte, und außer einigen diesem mit echter Begeisterung ergebenen opfermutigen Freunden – ein stets hilfsbereiter König ihr Gold zur Verfügung stellen, so scheitert der Plan, und wir sind um einen mächtigen Kulturfaktor ärmer. In erster Linie aber haben wir dem edelsinnigen König Ludwig die Hochburg des neuen deutschen Dramas zu verdanken; ohne ihn gäbe es kein ‚Bayreuth.' ⁂ Wagner unternahm 1871 Reisen, um den passendsten Ort für die Festspiele ausfindig zu machen, als welcher ihm schließlich die kleine alte oberfränkische Markgrafenstadt Bayreuth erschien. Die vom Weltverkehre abliegende Stadt mit ihrer lieblichen, nicht durch Großartigkeit aufregenden Umgebung, der schlichte, naive Karakter ihrer Bevölkerung und die zentrale geographische Lage, sowie das außerordentliche Entgegenkommen, das er dort vonseiten der maßgebenden Persönlichkeiten erfuhr, festigten den Entschluß. Gleichzeitig organisierten einzelne einflußreiche Freunde Vereinigungen, die sich die Beschaffung der nötigen Geldmittel zum Ziele setzten. An ihrer Spitze wirkte mit unermüdlichem Eifer, durch den – leider so jung verstorbenen — Karl Tausig angeregt, Freifrau Marie von Schleinitz in Berlin,[55]) um einen Patronatsverein zu gründen, der den Zweck verfolgte, die Kosten des Baues, der Proben und Aufführungen durch Aufbringung von 390000 Talern auf 1300 Patronats-Scheine zu decken. Der Erfolg war jedoch trotz opfervollster Betätigung ein trauriger; denn wenige Monate vor den ersten Festspielen (1876) waren erst 400 Scheine abgesetzt. Die unerhörte Lässigkeit des deutschen Michels, sowie das skandalöse Verhalten der Wagner und seiner ‚wahnwitzigen' Idee mit erbitterter Feindseligkeit gegenüberstehenden Presse, die bis zum letzten Augenblicke nicht ruhte, um die Sache auf alle erdenkliche Weise zu schädigen, hatten dieses für Deutschland tief beschämende Ergebnis zur Folge. Was nützte da der opfervolle Mut und Eifer der Freunde! Es war nahe daran, daß alles scheiterte, wenn König Ludwig nicht der Retter in der höchsten Not gewesen wäre. ⁂ In dieser Zeit des größten Zweifels an dem Zustandekommen ‚Bayreuths' wies

Hochgeehrter Herr Doctor!

Es war mir wirklich von grossem Werthe, durch Sie einmal wieder eine Nachricht aus Wien zu erhalten. Ihr letztes geehrtes Schreiben, welches mich von den Erschwerungen unterrichtete, die noch der offiziellen Constituirung, sowie demnach der Wirksamkeit des von meinen werthen Wiener Freunden gegründeten Vereines entgegenstünden, gedachte meiner zuvorgethanen Ankündigung der Möglichkeit eines Besuches in Wien für den vergangenen Monat November (oder diesen Dezember) in keiner Weise. Mein Freund Dr. Standthartner, welchem ich mich für jenen Fall zu einer Heimsuchung seiner Gastfreundschaft angemeldet hatte, liess mir durch eine Mittheilung seiner verehrten Frau Gemahlin, eine demnächst zu erfolgende weitere Mittheilung seinerseits im Betreff des etwa zu gebenden

Brief Richard Wagners vom 7. Dezember 1871
aus Luzern an Dr. Theodor Kafka in Wien

Concertes in Aussicht stellen; ich erachtete diesen versprochenen Bericht um so angelegentlicher, als ich für dieses Concert eine in Wien noch ungehörte Composition, welche zwar hätte ausgestrichen werden müssen, angeboten hatte.

Während ich nun aber gar keine fernere Notiz aus Wien erhielt, musste ich sehr natürlich auf den Gedanken kommen, dass ich jetzt vermuthlich zu früh dort angekommen sein würde. Andrerseits hing aber meine Winterreise, wie ich Ihnen, geehrtester Herr, diess schon im vergangenen Herbst anzeigte, von meinen entscheidenden Geschäftsbeziehungen zu Bayreuth ab. Es ist jetzt die höchste Zeit dass ich dorthin gehe, um den von den dortigen Stadtbehörden mir angebotenen Bauplatz für das Theater in Empfang zu nehmen, sowie mit dem Architekten mich daselbst am Orte zu treffen, um diesem den Bau des Theaters zu übergeben. Während ich nun dieses Unternehmen so lange wie möglich hinausschob, und trotzdem keinerlei Bericht meines Freundes Standthartner an mich gelangte, musste ich

endlich die Ausführung meiner Reise auf Mitte dieses Monates fixiren, weil mein anderweitiger Arbeitsplan von mir der Art entworfen werden musste, dass ich mir die ersten 3 Monate des kommenden Jahres für die Vollendung der Composition des letzten Aktes der „Götterdämmerung" sorgsam zurecht legte. Einer erneuten Anfrage meiner Mannheimer Freunde, welche in diese letzten Tage fiel, konnte ich demnach damit antworten, dass ich allerdings in der zweiten Hälfte dieses Monates, wo meine Geschäfte mich nach Bayreuth führten, für einen Besuch bei ihnen frei wäre. Im Betreff Wien's blieb ich dagegen – ich gestehe mit einiger Unruhe – auf eine Nachricht darüber gespannt, ob und wann ich meinen dortigen Freunden willkommen wäre.

Sehr überrascht es mich nun, von Ihnen zu erfahren, dass mir Herr Dr. Standthartner über die Conzerte geschrieben, und die Tage des 2ten u. 4ten Februar dafür vorgeschlagen haben soll. Ich weiss hiervon gar nichts, und muss freundschaftlichst erklären, dass ich über die Wahl dieser Zeit, wenn Sie meinen Wiener Freunden wirklich die wünschenswertheste wäre, erschrocken bin, da ich der Einhaltung dieses Termines unmöglich entsprechen könnte. Komme ich einmal von dieser zunächst mir

aufgenöthigten Winterreise zurück, so würde es mir um so beschwerlicher fallen, so bald darauf eine zweite zu unternehmen, als hiermit eine höchst schädliche Unterbrechung meiner Arbeit zusammenhängen müsste.

Möge Sie daher meine sehr inständige Bitte nicht befremden, meinen Besuch Wien's erst am Schlusse dieses Winters erwarten zu wollen: diess würde im Verlaufe des Monates April des nächsten Jahres sein.

Hierbei erlauben Sie mir aber Ihnen zu versichern, dass ich mit wahrer Freude mich der Genugthuung hingebe, in Wien mir so warme Freunde erwachsen zu wissen, wie Sie, geehrtester Herr, an deren Spitze Sich mir so ermuthigend zu erkennen geben. Ist für den Gegenstand unseres neuesten Verkehres etwas versehen worden, so messen Sie einer etwaigen Kälte meinerseits hiervon nicht die Schuld bei, sondern lediglich dem im Anbetracht der Umstände in mir entstandenen Verdachte, ich könnte Ihnen jetzt, wo Sie noch in der Gründung Ihres Vereines begriffen sind, zu früh kommen.

Mit der Bitte, meinen Freunden mich angelegentlichst und herzlichst zu empfehlen, verbleibe ich hochachtungsvoll ergebenst

der

Ihrige

Richard Wagner

Luzern. 7. Dez. 1871

der große Deutsche, dem es ‚mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens,' als auf seinen persönlichen Erfolg ankam, mehrere glänzende, ihn jeder weiteren Sorge und Mühe für die Festspiele entbindende Anerbietungen von auswärts (u. a. von London u. Chicago) mit Entschiedenheit zurück. Unentwegt wurde unter dem frivolen Hohnlachen der Feinde und der Indolenten am großen Werke gearbeitet. Es bildeten sich Wagner-Vereine, der erste in Mannheim, gegründet von dem dortigen Musikalienhändler Emil Heckel, der zweite in Wien, (unter dem Präsidium des damaligen Reichsfinanzministers Hoffmann), gegründet über Anregung Dr. Theodor Kaftas.[56]) Der Meister selbst, der schon 1871 als ‚auswärtiges Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin' daselbst einen Vortrag: Ueber die Bestimmung der Oper[57]) zur Propaganda gehalten hatte, äußerte sich in seinem ‚Bericht an den deutschen Wagner-Verein'[58]) folgendermaßen: ‚Ich habe jetzt . . . die gedeihlichen Elemente nur unter dieselbe Fahne zu versammeln, welche über das so hoffnungsvolle wiedererstandene deutsche Reich dahinweht, um aus den edelsten Bestandteilen einer wahrhaft deutschen Kultur sofort aufzubauen, ja den lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falsche Gewandung abziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerstieben und als dürftiger Fetzen sich im Dunste einer neuen reineren Kunstatmosphäre auflösen wird.' Unterdessen war alles Praktische vorbereitet worden. Die Stadt Bayreuth widmete, angeeifert von ihrem einsichtsvollen und würdigen Bürgermeister Dr. von Munker, den Bauplatz ‚auf dem lieblichen Hügel' der ‚Bürgerreuth' für das Festspielhaus, dessen Pläne bereits auf Triebschen endgültig festgestellt worden waren, und Ende April 1872 übersiedelt der Meister selbst mit seiner Familie nach Bayreuth, um an seinem sechzigsten Geburtstage an der feierlichen Grundsteinlegung des Festspielhauses teilzunehmen und das sie begleitende musikalische Fest persönlich zu leiten. Diese Feier ist allen, die sie mitzuerleben so glücklich waren, unvergessen geblieben. Wer damals den großen Meister angesichts der Erfüllung seines Lebensideales in olympischer Heiterkeit als Bauherrn und Künstler walten sah, mußte sich bewußt sein, an einem kulturgeschichtlichen Ereignisse von hoher Bedeutung teilgenommen zu haben. Unter den Klängen des ‚Huldigungsmarsches' fand die Grundsteinlegung statt. Unter den Stein hatte man eine Kapsel mit den amtlichen Urkunden, einer Glückwunschdepesche des Königs Ludwigs II. und folgendem Spruche Wagners versenkt:

Hier schließ' ich ein Geheimnis ein
Da ruh' es viele hundert Jahr':
Solange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar.

Des Meisters Festrede war von bedeutungsschweren Gedanken erfüllt. Nur ein paar Sätze seien ihr entnommen: ‚Ich vertraue auf den deutschen Geist und hoffe auf seine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. . . . Es ist aber das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Doch schon jetzt ist der Stein gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, sobald das deutsche Volk es verlangt, zu seiner eigenen Ehre mit Ihnen in seinen Besitz zu treten. . . . er sei geweiht durch den deutschen Geist, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruß zujauchzt!' Im alten Opernhause der Markgrafen von Bayreuth, jenem Muster des späten Barock-(Rokoko-)stils, fand am Abende desselben Tages unter des Meisters hinreißender Leitung eine Aufführung des Kaiser-Marsches und der Beethovenschen Neunten statt, ausgeführt von hervorragenden Instrumentalisten aus allen Gegenden Deutschlands und dreier gemischter Chorvereinigungen aus Leipzig und Berlin[59]). Und so zogen denn die Teilnehmer an diesem herrlichen Feste hinaus, um den Bayreuther Kunstgedanken allüberall begeistert zu verkünden und für ihn zu wirken.

Dadurch breiteten sich die Wagner-Vereine im deutschen Reiche, in Oesterreich und selbst im Auslande immer mehr aus, das Verständnis für die

Sache Wagners weckend und fördernd und Mittel sammelnd für die Verlebendigung der Kunst des Meisters in dessen Sinne. Aber diese flossen viel zu spärlich; und da war es wieder der Meister selbst, der mit der Tat allen voranleuchtete. So sehr es ihm widerstrebte, sein nur für die Bühne gedachtes Nibelungenwerk in Fetzen einem blasierten Konzertpublikum darzubieten — er überwand der Sache zuliebe auch diese Scheu. Wie natürlich, zog es ihn zunächst dahin, wo er seinen Absichten das meiste Verständnis und den lebhaftesten Eifer entgegenbringen sah: nach

Abb. 62 · Wagners Wohnhaus Triebschen bei Luzern

Mannheim und Wien. In beiden Städten dirigierte er große Konzerte mit Bruchstücken aus dem Ring des Nibelungen und mit einzelnen Werken seiner großen Vorgänger. Sie hatten außerordentlichen Zudrang und erweckten stürmischen Enthusiasmus. Budapest und Berlin folgten. Das war in den Jahren 1872, 1874 und 1875. Im August 1873 konnte die Hebefeier auf dem Festspielhügel begangen werden, und der Meister ließ nun in Bayreuth[60]) auch den Bau eines eigenen Wohnhauses, nach dem er sich in den Stürmen des Lebens so oft und heftig gesehnt hatte, in Angriff nehmen. Vor dem Hause ließ er eine Kolossalbüste seines königlichen Freundes aufstellen, und an der Vorderseite des Gebäudes brachte er den sinnigen Spruch an:

Hier wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried
Sei dieses Haus von mir benannt.

Im hinteren Teile des Gartens aber, der an den stillen ‚Hofgarten' stößt, ließ er sich die Gruft bauen, die einst sein Sterbliches umschließen sollte.

Zwischendurch sehen wir den rastlosen Mann, von seinen anstrengenden Konzertreisen in den Frieden von Bayreuth zurückgekehrt, eine ganze Reihe von Kunstschriften kleineren Umfanges in die Welt senden. Ich nenne den: Brief an Friedrich Nietzsche (über deutsche Bildung), die viele wertvolle Beobachtungen und Fingerzeige enthaltende Abhandlung: Ueber Schauspieler und Sänger einen weiteren: Brief über das Schauspielerwesen und einen Aufsatz: Ueber die Benennung Musikdrama (sämtlich 1872), die: Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung, den kritischen Aufsatz: Ein Einblick in das heutige Opernwesen, die Schrift: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben (mit 6 architektonischen Plänen), den: Schlußbericht (über den Stand der Festspielangelegenheit) bis zur Begründung von Wagner-Vereinen und die allen einsichtsvollen Konzert-Dirigenten zur Richtschnur dienende — ich möchte sagen musikphilologische Schrift: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens (1873), sowie den Bericht: Ueber eine Aufführung von Spohrs Jessonda (1874).

Die finanzielle Fundierung des Bayreuther Unternehmens schritt nur äußerst langsam vor, ja so zäh, daß 1874 der Bau des Festspielhauses vorläufig eingestellt werden und die Aufführung der Trilogie abermals verschoben werden mußte. Endlich gelang es aber — mit Hilfe des Königs Ludwig natürlich — ‚den Bau wenigstens soweit zu fördern, daß man die Festspiele für 1876 ansetzen und im Som-

mer 1875 eine Anzahl von Vorproben mit den von Wagner selbst auf seinen eigens zu diesem Zwecke unternommenen Reisen ausgewählten Künstlern abhalten konnte. Nun hatte sich noch dem Kreise derjenigen Männer, die die überaus mühevollen praktischen und administrativen Vorbereitungen für die Festspiele auf sich genommen, der verdienstvolle Bankier Friedrich Feustel zugesellt, während jener Mann, der in den letzten Jahren die ganze Last dieser Arbeit allein auf seinen starken Schultern trug, Adolf von Groß, der Sache erst nach den 1876er Festspielen seine unschätzbare Kraft zur Verfügung stellte. ∞ Die stolzen Tage vom 13. bis 30. August 1876, in welchen vor Fürsten[61]), Dichtern, Künstlern, Musikern und – Journalisten, sowie tatkräftigen Förderern der Sache, Patronen und sonstigen opferfreudigen Freunden, der vierteilige Zyklus Der Ring des Nibelungen die erste, zweite und dritte Wiedergabe[62]) im Sinne seines Schöpfers erlebte, bildeten eines der bedeutungsvollsten Ereignisse, die die Geschichte der menschlichen Kultur aufzuweisen hat. Sie ist zugleich ein Beitrag zur Geschichte menschlicher Begeisterung. Denn nur durch sie war das unerhört kühne Werk zu vollbringen. Die Hingebung der Künstler an ihren sie unterweisenden Meister war ohnegleichen und bildete einen ganz merkwürdigen, erschrecklich schroffen Gegensatz zu der fürchterlichen Gehässigkeit, die die große Welt und ihre Führerin — die Presse, dem unentwegt ihr Liebe und Vertrauen spendenden Künstler gegenüber immer wieder an den Tag legte. Das wahrhaft Große war ja der Welt von jeher unbequem. Die Künstler hingegen verstanden ihren Meister mit dem Herzen; einzig auf dem Wege der Liebe aber können große Taten gewirkt werden. ∞ Am 3. Juni hatten bereits die Proben begonnen. Ein größerer Eifer, eine überschwänglichere Begeisterung hatte wohl kaum je eine Künstlerschar für eine Aufgabe beseelt. Und diese Aufgabe war — wie Wagner selbst betont — eine ‚unerhört neue, schwierige und anstrengende'. Wer diese Festspiele mitzumachen so glücklich war, hatte den Eindruck einer wahren Heldentat, die, einer außerordentlichen gemeinsamen Willensenergie entsprungen, eine große und neue Kunst scheinbar aus dem Nichts hervorzauberten, und eines epochemachenden künstlerischen Ereignisses, wie es wohl nicht mehr wiederkehren wird. Es ist hier nicht der Platz, die Namen aller derer aufzuzählen, die daran mitgewirkt. Eine an der Vorderseite des Festspielhauses angebrachte Tafel verzeichnet sie zu ihrem dauernden Ruhme. Es sei nur einiger hervorragender Persönlichkeiten gedacht, welchen es gelang, den Absichten des Meisters am besten gerecht zu werden. Da muß vor allem der als einziger Dirigent mit imponierender Sicherheit und Ruhe wirkende vortreffliche Hans Richter genannt werden, der die Riesenpartitur souverän beherrschte. Amalie Friedrich-Materna war eine begeisterte und begeisternde Brünnhilde[63]), Albert Niemann ein kraftvoller, äußerst eindringlich wirkender Siegmund, Karl Hill ein dämonischer Alberich von höchster Karakteristik, Schlosser ein geradezu klassischer Mime, Franz Betz ein Wotan, dessen Erzählung im zweiten Akt der Walküre und dessen nächtliche Wanderer-Szenen noch heute unübertroffen sind, Marianne Brandt eine in die Tiefen der Seele greifende Waltraute und das Trifolium Marie, Lili Lehmann und Minna Lammert ein ideales Rheintöchtertrio. Sie alle hatten einen Stil für ihre so völlig neuartigen Aufgaben gewissermaßen ‚erst zu erfinden', was je nach ihrer natürlichen Begabung dem einen mehr, dem anderen weniger glückte. Nur der Vertreter des Siegfried genügte den hohen Anforderungen seiner Rolle nicht und ist als einer jener ‚Backsteine' anzusehen, mit welchen Wagner ‚den großen Granitblock zu ersetzen angewiesen war', den er mit Schnorr von Carolsfeld verloren hatte. In einigen trefflichen Musikern (Heinrich Porges, Felix Mottl u. a.) und in dem ‚hochbegabten' Bühnenmaschinisten Karl Brandt waren dem Meister unermüdliche Helfer an dem großen Werke erwachsen. ∞ ∞ ∞

Der unbeschreibliche Jubel, welcher der Wiedergabe der einzelnen Teile des Ringes folgte, der es jedoch nicht vermochte, die Künstler zum Durchbrechen des vom Meister erlassenen Verbotes, den Hervorrufen Folge zu leisten, zu veranlassen, bewog diesen selbst, dem er doch in allererster Linie gegolten hatte, nach dem Schlusse des ersten Zyklus auf der Szene

zu erscheinen und die denkwürdigen Worte an die erlesene Versammlung zu richten: ‚Ihrer Gunst und der grenzenlosen Bemühung der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese Tat. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen: Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen jetzt Sie! Und wenn Sie wollen, so haben Sie eine deutsche Kunst!' Heute erst beginnt man allmählich, den so vielfach, teils aus Bosheit, teils aus Oberflächlichkeit mißverstandenen Sinn dieses letzten Satzes zu begreifen. Damals aber wollte man noch nicht! Was nützt aller Begeisterungsjubel, wenn er nicht zur Tat führt? Der Tempelraum des Festspielhauses hatte nicht nur Freunde aufgenommen, wie es Wagner so schön ausgedacht, als er das stolze Wort sprach: ‚wir wollen unter uns sein!'; die Großmacht Presse hatte Mittel und Wege zu finden gewußt, ihren ‚kunstverständigen' Vertretern in den Platz in Hülle und Fülle bietenden Saal Eingang zu verschaffen, galt es ihr doch (mit verschwindenden Ausnahmen) ihrem tödlichen Hasse gegen den Meister und sein Wollen im entscheidendsten Momente möglichst wirkungsvollen Ausdruck zu verleihen und dadurch das wider alles Erwarten und jede gegenteilige Prophezeihung glänzend gelungene ideale Unternehmen zu schädigen.[64]) Und das ist ihr auch gelungen. Schon die zweite zyklische Vorführung des Ringes wies starke Lücken im Zuschauerraume auf, die dritte noch mehr und das Endergebnis war ein Fehlbetrag von 150 000 Mark. Die ‚Patrone' waren verschwunden, und Wagner mußte nun zusehen, wie er es fertig bringen könne, die furchtbar drückende Schuld allein abzutragen. Das war der Lohn für das königliche Geschenk, das er mit dem Aufgebote aller seiner Kräfte der Welt gemacht, das der Lohn für das felsenfeste Vertrauen auf den deutschen Geist, in dem er sein Werk entworfen hatte! Nur Einer trog dieses Vertrauen nicht: sein königlicher Freund, der auch diesmal nach Möglichkeit die Not verringerte.[65]) Der Meister selbst aber sah sich gezwungen, im Auslande die Früchte seines Ruhmes für die Tilgung der Schuld zu verwerten, welche die unbegreifliche Indolenz seiner Nation verursacht hatte. So dirigierte er im Mai 1877 in London Konzerte, deren Ertrag zur teilweisen Deckung des Bayreuther Defizits verwendet wurde, und fand sich sogar bereit, einen von der Stadt Philadelphia für die hundertjährige Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika bestellten ‚Großen Festmarsch' gegen ein ungewöhnlich hohes Honorar zu komponieren, auf den das Wort paßt: Dormitat aliquando Homerus. (Er selbst nannte ihn einmal mit geringschätzigem Lächeln ‚Gartenmusik'.) Den Ring des Nibelungen aber und alle dafür hergestellten Bayreuther Kostüme und Dekorationen verkaufte er zur beliebigen Nützung an einen Unternehmer, er, der von Aufführungen dieses Werkes an ‚Theatern' nie etwas hatte wissen wollen! So reiste denn sein Werk, zu dem die Welt hätte reisen sollen, in dieser Welt herum![66]) Und sein Schöpfer hatte geglaubt, daß er es ausschließlich eingeladenen Freunden werde vorführen können und hatte den Gedanken, dazu Eintritt gegen Geld zu gewähren, mit Entrüstung zurückgewiesen! ‚Daß Werke, deren Entstehung und Ausführung der Absicht einer Darbietung an das Publikum durchaus fernliegen mußten, dennoch dem ‚Publikum' dargeboten werden, ist ein dämonischer, in der tiefsten Nötigung zur Konzeption solcher Werke aber begründeter Schicksalszug, durch den das Werk von seinem Schöpfer der Welt gleichsam abgetreten worden ist. Fraget den Autor, ob er sein Werk als ihm noch angehörig betrachtet, wenn es in die Wege sich verliert, auf welchen nur das Mittelmäßige angetroffen wird, und zwar das Mittelmäßige, welches sich für das Gute gibt!' Und trotzdem vollendet der tief enttäuschte, wenn auch von der Gloriole des Ruhmes[67]) und — Hasses umgebene Künstler im selben Jahre (am 23. Februar 1877) die Dichtung des Parsifal, mit deren Komposition er im folgenden Herbste beginnt.

An weitere Festspiele war natürlich unter solchen Umständen nicht zu denken, und auch ein 1877 neu gegründetes Patronat vermochte an dieser traurigen Tatsache vorläufig nichts zu ändern. Wagner gab aber trotz alledem

den Gedanken an die Fortführung der Festspiele keineswegs auf und verfolgte sein Ziel mit der ihm eigenen bewunderungswürdigen Zähigkeit. Während er ruhig an seinem Parsifal schuf, dessen Zauber dereinst die Tore des Festspielhauses in der Tat wieder sprengen sollte, beschäftigte seinen Geist die Begründung einer Stilbildungsschule in Bayreuth, mittelst welcher er, falls es ihm nicht mehr beschieden gewesen wäre, weitere Festspiele zu erleben und selbst künstlerisch durchzuführen, wenigstens den Boden bereitet hätte, auf dem die dauernde Institution periodisch wiederkehrender in seinem Geiste gehaltener Bühnenspiele unter einem glücklicheren Sterne sich hätte begründen lassen können. Er dachte sich diese ‚Schule' so, daß technisch fertig gebildete Instrumentalisten und Sänger auf einige Jahre nach Bayreuth gekommen wären, um unter seiner persönlichen Unterweisung sich zur Beherrschung jenes Stiles heranzubilden, der sie zur idealen Verlebendigung des Gesamtkunstwerkes befähigen sollte, wodurch sich mit der Zeit eine lebendige Tradition hätte entwickeln können. Es schwebte ihm dabei auch die Vornahme der hervorragendsten symphonischen und musikalisch-dramatischen Schöpfungen der großen deutschen Meister früherer Epochen vor Augen. Aber auch dazu sollte es nicht kommen. Die systematische Verhetzung und Verhöhnung vonseiten der Presse bewirkte es, daß sich fast keine ‚Schüler' meldeten und daß die Geldmittel nur auf das allerspärlichste flossen. Aus dieser traurigen Oede erhebt sich strahlend die Tat eines hoch-

Abb. 63 · Richard Wagner in seinem Garten zu Triebschen · Originalaufnahme etwa 1869

herzigen Künstlers: Hans von Bülow erspielt in zahlreichen Konzerten 30 000 Mark und widmet sie dem Bayreuther Fonds. Solange so ideale Regungen im Schoße des deutschen Volkes möglich waren, hatte Wagner recht, wenn er den Glauben an die Kraft dieses Volkes nicht wanken ließ und weiter auf dessen ‚Geist' vertraute. Sechs volle Jahre lang aber waren die nach außen wirkenden Kräfte des großen Mannes lahmgelegt, sechs Jahre, die für die Allgemeinheit unwiederbringlich verloren sind! Erinnert das nicht lebhaft an das Los eines anderen großen Deutschen, der einige Lustren später im stillen Frieden seines Hauses unfreiwillig rastete, um seine Kräfte auch ganz nur nach innen zu wenden, die er noch so gerne in den Dienst seines geliebten Volkes gestellt hätte![68]

Ein Mann wie Wagner aber, dem der Glaube an das Gute und an die Möglichkeit der Verwirklichung seiner Ideale so tief im Herzen wurzelte, konnte und durfte nicht feiern, solange er atmete und in der Lage war, das Gewicht seiner Persönlichkeit für die Begründung einer dauernden Heimstätte seines Kunstwerkes und für dessen lebendige Wirkung einzusetzen. Er suchte nun diesem Ziele vorläufig auf andere Weise näher zu kommen, indem er es von neuem unternahm, das Verständnis für den Bayreuther Gedanken in der Allgemeinheit durch das Wort zu verbreiten und zu vertiefen. Zu diesem Zwecke begründete er im Januar 1878 die: Bayreuther Blätter, eine Monatsschrift, die er selbst gemeinsam mit dem geistvollen und treuen Hans von Wolzogen redigierte, der sich in Bayreuth, in unmittelbarer Nähe ‚Wahnfrieds', angesiedelt hatte. Auch dieser Schritt Wagners war, wie jeder von ihm unternommene, das Signal zu einer Flut von Angriffen und Verhöhnungen durch die öffentlichen Blätter. Man witzelte, er selbst, der die Presse so grimmig ‚hasse' (‚mißachte' wäre richtiger gewesen!), sei nun unter die ‚Redakteure' gegangen, und Aehnliches mehr. Das konnte ihn aber wenig anfechten. In einer ‚Einführung' legte er dar, welche Grundsätze ihn bei der Gründung der Zeitschrift leiteten und was er mit ihr bezweckte. In erster Linie sei es die Absicht gewesen, sich in diesen Blättern, zu denen er mangels des ursprünglich vergeblich geplanten lebendigen praktischen Beispiels seine Zuflucht habe nehmen müssen, darüber zu belehren, ‚welcher Anstrengungen es bedürfen werde, um die Hindernisse einer edlen Ausbildung des deutschen Kunstvermögens auf dem beschrittenen Gebiete siegreich zu überwinden'. So rasch freilich, wie er wohl denken mochte, ging es mit dem Verständnisse der Deutschen nicht. Es fehlte eben — wie Wagner bald richtig erkannte — an dem ‚lebendigen Beispiele'. Und so zogen die Bayreuther Blätter immer engere Kreise, bis sie endlich zum ausschließlichen Organ einer gewählten kleinen Schar von ‚Wissenden' wurden, was sie auch heute, wo sie den stolzen Untertitel: Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners führen, nach bereits viertelhundertjährigem Bestehen noch sind. Wagner selbst, der ursprünglich nicht zu oft mit eigenen Beiträgen darin erscheinen wollte, da er sich in seinen zahlreichen Schriften bereits genügend ausgesprochen zu haben glaubte, lieferte im Laufe der fünf Jahre, die zu leben ihm noch beschieden war, eine stattliche Reihe überaus bedeutsamer Aufsätze, von welchen nur ganz wenige sich mit der Kunst im besonderen beschäftigten (wie: Ein Rückblick auf die Festspiele 1876, 1878, Ueber das Dichten und Komponieren, Ueber das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen, Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama und Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth), während die Mehrzahl in ihrer Gesamtheit eine förmliche Regenerationslehre bilden, auf welche im Verlaufe dieser Auseinandersetzungen näher einzugehen, ich mir noch vorbehalte, da nur an ihrer Hand Wagners Wollen in Kunst und Leben ganz begriffen werden kann.

Als nun endlich des Meisters letztes Kunstwerk, Parsifal (dessen Komposition er in der Skizze am 25. April 1879 vollendete) erschien und seine wiederholt verschobene[69]) Aufführung in Bayreuth unmittelbar bevorstand, sah das ‚Publikum' in dem erhabenen Bühnenweihfestspiele nicht mehr und nicht weniger als eine besonders interessante ‚Novität' von dem ‚berühmten Opernkomponisten' Richard Wagner, wozu natürlich auch die es zum Teile besser wissende Tagespresse das Ihrige in

gewohnter Mißgunst beigetragen hatte. Und so wirds wohl leider immer bleiben; dem Volke wird stets nur durch die unmittelbare Wirkung der Kunst beizukommen sein, aber nicht durch noch so einleuchtende Betrachtungen über ihre höheren Zwecke und die vom Schöpfer verfolgten näheren oder ferneren Ziele. Wer kennt heute Schillers ästhetische und erzieherische Schriften? Dieser oder jener. Sein Tell aber und seine Jungfrau wurzeln fest im Herzen des deutschen Volkes. Am 26. Juli 1882 fand endlich — nachdem es sechs volle Jahre auf dem Bayreuther Festspielhügel grabesstill gewesen — die erste Aufführung des Parsifal statt, und es folgten ihr bis zum 29. August noch 15 weitere. Der Andrang, den die Vorstellungen fanden, ließ, wenn auch die Mehrzahl der Besucher lediglich dem Triebe der Neugierde Folge geleistet hatte, immerhin eine freundliche Zukunft für die Festspiele erhoffen. Der Meister, der die Partitur erst am 13. Januar desselben Jahres in Palermo fertig gestellt hatte, wohin er sich zur Erholung von dem ab und zu wieder bei ihm auftretenden Leiden der Gesichtsrose schon im November 1881 mit seiner Familie begeben hatte, leitete auch diesmal mit der ihm eigenen jugendlichen Spannkraft und eindrucksvollen Lebendigkeit die wichtigeren musikalischen und sämtliche Bühnenproben. Er hatte auch diesmal hervorragende Künstler gewonnen, die mit Begeisterung jedem seiner leisesten Winke folgten. König Ludwig hatte ihm seine ausgezeichnete Hofkapelle mit ihrem hochintelligenten und äußerst feinfühligen Dirigenten Hermann Levi zur Verfügung gestellt. Die treue 1876er Brünnhilde Amalie Friedrich-Materna lieh auch der Kundry, abwechselnd mit der großzügigen Therese Malten und der genialen Marianne Brandt ihre wertvolle Kraft, Hermann Winkelmanns Stimme und Antlitz eignete sich ausnehmend für den reinen Toren Parsifal, den er, abwechselnd mit dem vortrefflichen Heinrich Gudehus darstellte, Emil Scaria war in jeder Hinsicht das unerreichbare Ideal eines Gurnemanz, Karl Hill ein Klingsor von teuflischer Größe, Theodor Reichmann ein überaus edler Amfortas, und August Kindermanns Titurel-Stimme klang ergreifend aus der Tiefe. Eine herrliche Leistung stellte das entzückende Ensemble der Zaubermädchen dar. Um dieses, wie um die schwierigen Chöre aus den Höhen der Gralstempelkuppel machten sich hervorragende Musiker — vor allem Heinrich Porges — verdient. Keiner von ihnen verschmähte es, sich in den Dienst des Weihespieles des innig verehrten greisen Meisters zu stellen, und keine Funktion hinter, oder und unter der Szene wurde von ihnen als zu gering betrachtet. Bedeutende Künstler wie Humperdinck und später auch Weingartner wirkten auf verborgenen Treppen als unsichtbare Helfer mit. Das war der Idealismus, wie er nur in deutschen Herzen glüht und an den, wenn er sich auch nur vereinzelt geltend gemacht, der auf ihn unerschütterlich vertrauende Wagner nicht vergeblich appelliert hatte. Wir dürfen es als einen erhabenen und harmonischen Abschluß der irdischen Lebensbahn des großen Künstlers betrachten, daß es ihm noch beschieden gewesen ist, sein letztes Werk, in dem seine Lebensanschauung am reinsten ausgesprochen erscheint, unter seiner eigenen Führung[70]) an jener Stätte aufgeführt zu sehen, für die allein er es gedacht und bestimmt hatte. Der Besuch der Parsifalvorstellungen war so zahlreich, daß sich ein schöner Ueberschuß ergab, der als Grundstock zu einem Dispositionsfond für die Weiterführung der Festspiele dienen konnte. So beschien denn den Lebensabend des Künstlers noch das Morgenrot des hell leuchtenden Tages, den er für die deutsche Kunst erträumt hatte. Den vollen Glanz dieses Tages freilich durfte er nicht mehr erleben. Er hatte den Stil für die Wiedergabe seiner großen Werke festgestellt. Seine Aufgabe war erfüllt. Nun durfte er schlafen gehen.

Im September zog er nach Venedig, wo er mit seiner Familie den prächtigen Palazzo Vendramin bezog, in dessen kleinem stillen Garten er gerne sinnend wandelte. Schon in Bayreuth, während der Parsifaltage, war er wiederholt von qualvollen Herzbeschwerden und Ohnmachten befallen worden, die aber seine zähe Natur immer wieder glücklich überwand. Am Weihnachtsabende desselben Jahres führte er einem vertrauten Kreise in Venedig noch seine genau

fünfzig Jahre früher komponierte Jugendsymphonie in C-dur[71]) auf, dabei selbst den Taktstock führend. Mitten in den brieflichen Vorbereitungen für die 1883er Festspiele[72]) machte ein Herzschlag diesem unendlich reichen und kostbaren Dasein ein plötzliches Ende. Das war am 13. Februar 1883 mittags. Der Leichnam des Meisters wurde balsamiert und von seiner Familie und nur wenigen Freunden nach Bayreuth geleitet, wo er am 18. Februar unter außerordentlich zahlreicher Beteiligung aus fern und nah in die Gruft im Garten des Wahnfried versenkt wurde.

Er starb, ein Mensch, wie alle![73])

* * *

Die nächsten Festspiele hat Wagner also nicht mehr erlebt. Nie aber hat es eine erhebendere Trauerfeier gegeben als die, welche dem Meister im Sommer 1883 mit einer Reihe von wundervollen Aufführungen seines Parsifal veranstaltet worden ist. Das Haus war dabei stets vollständig gefüllt: ‚Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn!'

Hier sei gleich beigefügt, daß sich nun die Festspiele dank der bewunderungswürdigen Pietät und Hingabe der Witwe des Meisters in einer im Sinne ihres Begründers gelegenen Periodizität nicht nur erhalten, sondern bereits zum Bedürfnisse entwickelt haben, wie das wohl aus der Tatsache hervorgeht, daß seit langem schon keine Vorstellung mehr stattfindet, für die auch nur annähernd die Zahl der Plätze des Festspielhauses ausreicht. Weniger erfreulich ist allerdings die für uns Deutsche beschämende Tatsache, daß dieses Ergebnis nur durch die überwiegende Beteiligung *ausländischer* Besucher ermöglicht wird. In 13 Jahren (1882—1902) wurde der Parsifal weit über hundertmal gegeben, ferner 1886 Tristan und Isolde, 1888 Die Meistersinger von Nürnberg, 1891 Tannhäuser, 1894 Lohengrin, 1901 der fliegende Holländer in den Kreis der Festspiele aufgenommen und 1896 auch der Ring des Nibelungen wieder demselben einverleibt. Im Laufe der Jahre wirkten die Dirigenten: Hans Richter, Hermann Levi, Franz Fischer, Felix Mottl, Richard Strauß, Anton Seidl, Karl Muck und Siegfried Wagner. Dem Stil der Bayreuther Aufführungen gedenke ich noch einige Bemerkungen am Schlusse dieses Buches zu widmen.

* * *

Es erübrigt mir nun noch, die Schriften aus Wagners letzten Jahren einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. War der *Kunsttheoretiker* Wagner tatsächlich durch die *persönliche* Not des unverstandenen Künstlers hervorgerufen worden, so verhält es sich mit dem Ethiker und Sozialphilosophen Wagner gerade gegenteilig. Hier war es die *allgemeine* Not, die ihn die Tragik der menschlichen Gesellschaft, in der sein Wirken mitverstrickt war so lebhaft mitempfinden ließ, daß er sein halbes Leben hindurch unermüdlich darauf gesonnen hat, ihr mit Wort und Tat entgegenzuarbeiten; denn er war ebenso fest von der Möglichkeit überzeugt, daß die Menschheit aus ihrem Verfalle zu erretten sei, als von diesem weit vorgeschrittenen Verfalle selbst. Dem stärksten Pessimismus der Erkenntnis gesellte sich bei Wagner — wie ich schon früher einmal erwähnte — der unausrottbare Optimismus des Künstlers. Diese Tatsache findet sich in einer der letzten Schriften Wagners[74]) in einen lapidaren Satz zusammengefaßt, der sozusagen das Programm seiner Lehre in nuce bildet: ‚Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne.'

Was aber schwebte Wagner dabei vor? Auf welchem Wege hielt er das Ziel für erreichbar? In erster Linie durch die *Kunst* als Erzieherin der Menschheit, in zweiter ‚aus dem tiefen Boden einer wahrhaften *Religion*'. In der Verbindung der beiden erkannte er etwas besonders Erstrebenswertes; denn er sah in der Religion eine innere Macht, welche die Schöpferkraft der Kunst wesentlich zu erhöhen imstande ist. Wagners Anerkennung des Verfalles aber und sein Glaube an eine Regeneration der Menschheit schließt mit zwingender Logik seine Ueberzeugung von der ursprünglichen *Reinheit der menschlichen Natur* in sich, worin sich eine ausgesprochene Gegensätzlichkeit zum unbedingten Pessimismus Schopenhauers kundgibt. Der Mensch

Abb. 64 · Richard Wagner · Photographische Aufnahme aus den 60er Jahren von Franz Hanfstängl in München

war also nach Wagners Ueberzeugung gut, kann daher wieder in den früheren Zustand zurückgebracht werden, wenn ernstlich darnach gestrebt wird, den Verfall der menschlichen Kultur mit allen Mitteln aufzuhalten. Als dessen Hauptursachen bezeichnet Wagner die Vermischung ungleicher Rassen (mit besonderer Betonung des semitischen Einschlages), den Besitz und seine Vererbung und die unnatürliche Nahrung.[75]) Es ist leicht zu begreifen, daß ihn daher die Abirrung der Menschheit von den Wegen der Natur auch in allen Sondergebieten beschäftigte, die damals den Gegenstand verschiedenartigster Betrachtung bildeten und heute noch bilden. So äußerte er sich teils selbständig, teils angeregt und mitunter sogar stark beeinflußt von einzelnen hervorragenden Schriftstellern,[76]) über den ethischen Vegetarismus, den Al-

koholismus, die Vivisektion, die Reinerhaltung der Rassen, den Antisemitismus, ja über alle wichtigeren Fragen der Zeit. Kurzsichtige und Scheelsüchtige haben ihm diese ‚unberufene Einmengung' in fremde Gebiete stark verübelt. Besonders sein Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber[77]) (1879), welches der tief in seinem mitleidsvollen Herzen begründeten Liebe zum Tier[78]) seine Entstehung verdankt und in dem er heftig gegen den unsere Zeit kennzeichnenden ‚Nützlichkeitskultus' loszieht, erregte in den Kreisen der Naturwissenschaftler einen Sturm der Entrüstung; es wiederholte sich da das Schauspiel, das einst mit der Verunglimpfung eines Goethe von gleicher Seite inszeniert wurde, als dieser seine zum Teil epochemachenden naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse veröffentlicht hatte. Man übersah, daß ein großer Künstler, d. i. ein Mensch mit bedeutendem Gesichtskreise, das moralische Recht hat, sich über alles, was ihn räumlich und zeitlich umgibt, zu äußern, um so mehr, als ein solcher viel zu weise ist, um sich auf den Standpunkt des Fachmannes zu stellen, weil er ja den — im Grunde viel höheren — des harmonisch angelegten und durchgebildeten künstlerischen Menschen einnimmt.[79]) Die Entfernung von der Natur schien ihm also das Bedenklichste, da sie zu jener — wie er sagt — ‚so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgten Welt' führte, in deren Lebensadern nicht ein Tropfen künstlerischen Blutes fließe, die nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge,[80]) und die er aus tiefstem Herzensgrunde verachte. Die traurigsten Ergebnisse dieser degenerierten, weil unkünstlerischen Kultur, seien der moderne Staat und die moderne Kirche. Die Erlösung aus dieser Not könne einzig und allein durch eine hohe und edle Kunst bewirkt werden, die er an anderer Stelle als ‚die höchste gemeinschaftliche Lebensäußerung des Menschen' bezeichnet. (Einen ähnlichen Gedanken — nur minder prägnant ausgesprochen — finden wir in Schillers Briefen ‚über die ästhetische Erziehung des Menschen'). Zu voller Höhe vermöge sich aber hinwiederum die Kunst aus dem Schoße unserer degenerierten Gesellschaft nicht zu erheben; sie könne dies nur auf der Grundlage einer allgemeinen Regeneration, die jedoch wieder ohne Mithilfe der Kunst nicht durchführbar sei. Für die Kunst und ihre richtige Stellung in der Welt müsse ‚erst ein neuer Boden gewonnen werden, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein' könne. Das kostbare Mittel zur Gewinnung dieses Bodens erblickt Wagner in der Religion. Während die Kunst[81]) nur die Wege zur Erreichung der höchsten menschlichen Ziele weise, führe uns die Religion selbst dahin, und zwar diejenige, die aus dem Geiste des Mitleidens geboren sei. Durch sie werden wir in der Geschichte nicht blos die Handlungen, sondern vor allem die Leiden der Menschheit erkennen lernen, die nicht dem siegenden, sondern dem unterliegenden Helden unsere Teilnahme zuwende, wodurch uns erst die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen könne, die uns ‚den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht' richten lasse[82]). Der künstlerische Dichter der Welt-Tragik sei es dann, der uns allein in eine versöhnende Empfindung dieses Menschenlebens beruhigend hinüberleiten könne; dieser ‚künstlerische Priester' sei der Menschheit in ihren schwersten Zeiten stets als vermittelnder Freund zur Seite gestanden. Die Kunst dürfe aber keine persönlich-egoistische sein, sondern eine große Gemeinsamkeit umfassen. Schon in seiner Schrift: Die Kunst und die Revolution (1849) weist er auf diese höchste gemeinsame Kunst hin, an der wir alle mitwirken müssen, wobei er auf die Griechen mit den treffenden Worten hinweist: ‚Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athens'. Nur eine solche Kunst könne einen segensreichen Einfluß auf die Würde eines Volkes und auf seine Religion und im weiten Sinne auf die der ganzen Menschheit ausüben. In diesem Sinne sollen alle Menschen künstlerisch werden. Dadurch würde die ‚Allgemeinsamkeit' der Kunst erreicht und der Begriff des sogenannten Genies, das nur als der persönliche Ausdruck einer gemeinsamen Kraft aufzufassen sei, von selbst verschwinden. Das letzte Ziel aber wäre, ‚das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Uebereins-

stimmung zu erhalten'[53]). Zu dessen Erreichung hält Wagner das deutsche Volk für das durch seine großen natürlichen Anlagen befähigteste, wenn es auch derzeit ‚unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leide'. Es könnte – meint er – mit ausdauerndster Ausbildung dieser Anlagen der Welt vielleicht ‚den Untergang der uns jetzt noch immer so überragenden alten Welt ersetzen'. Dazu bedürfe es aber einer Wiedergeburt des Völkergeistes, ähnlich derjenigen, wie sie einst für das europäische Völkerblut nach der Zertrümmerung des römischen Weltreiches nötig gewesen ist. Diese Ausführungen sind in der Schrift: Wollen wir hoffen? (1879) enthalten; daselbst deutet er auch die Wege an, durch deren Beschreitung allmählich die Durchführung einer Regeneration zu ermöglichen wäre. Als Vorbereitung dazu liest man am besten Wagners frühere, bis ins Jahr 1865 zurückreichende Schrift: Was ist deutsch? (ergänzt 1878), worin er eine ungeschminkte geschichtliche Darstellung des deutschen Wesens gibt, das er in seinen Höhen und Tiefen mit scharfem Blicke durchschaut hat, die aber dort abbricht, wo ihm die Erkenntnis der Trostlosigkeit der politischen und sozialen Zustände Deutschlands die Stimmung zu weiteren Betrachtungen verdirbt. In seinen späteren Schriften vermeidet er das Gebiet der Politik immer mehr, da es ihm ‚durchaus unfruchtbar' erscheint. Die regeneratorischen Schriften Wagners aus den Jahren 1878–1883 sind, nach ihrer chronologischen Reihenfolge geordnet, folgende: Wollen wir hoffen? Offenes Schreiben an Herrn Ernst v. Weber, Religion und Kunst, Was nützt diese Erkenntnis? (nämlich vom Verfalle), Erkenne dich selbst!, Heldentum und Christentum, Brief an Heinrich von Stein und das Fragment Ueber das Weibliche im Menschlichen. Das Hauptwerk, als dessen Ausstrahlungen die übrigen zum Teile gelten können, ist: Religion und Kunst. Die großen Züricher Schriften (1849–51) vervollständigen – obwohl zeitlich weit zurückliegend – den Ideengang der oben genannten insoferne, als der Gedanke der Errettung unserer dekadenten Zivilisation durch die Kunst in ihnen schon deutlich, wenn auch in minder geklärter Weise, zum Ausdruck kommt als in den durch die weit reichere Lebenserfahrung des Alters unterstützten späteren Schriften. Es empfiehlt sich daher, sie nach erfolgtem Studium der letzteren neuerdings vorzunehmen, wodurch sich Wagners Anschauungen dem Apperzeptionsvermögen in schöner Klarheit einordnen werden. Der Vollständigkeit halber seien hier noch die sehr lesenswerten Abhandlungen: Publikum und Popularität, Das Publikum in Zeit und Raum (beide aus dem Jahre 1878) und die Schrift Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau: Ein Urteil über die jetzige Weltlage (1881) angeführt. In vielen seiner späteren kleineren Schriften schlägt der sonst meist einen etwas schweren und komplizierten Stil schreibende Meister einen leichten Konversationston an, was den Vorzug hat, daß man ihn gleichsam selbst reden zu hören vermeint. Durch eingestreute sarkastische, aber stets schlagkräftige, mitunter sogar persönlich gefärbte Bemerkungen gewinnt die Darstellung geradezu dramatisches Leben und wirkt in ihrer großen Anschaulichkeit und Natürlichkeit doppelt überzeugend. Der Ton einiger Abhandlungen (Ueber das Dichten und Komponieren, Ueber das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen, Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama) mutet an wie der einer zwanglosen meisterlichen Unterweisung, wie sie Wagner etwa mit der geplanten Stilbildungsschule im Sinne hatte. Was für Anregungen ein Mann wie er in einer solchen Schule hätte geben können und was wir durch ihr Scheitern verloren haben, läßt sich bei Lesung dieser Schriften wohl ahnen, aber keineswegs ermessen.[54]) Man sieht, welch rastlos forschender Geist Wagner gewesen. Wenn sich auch die große Welt – wie recht und billig stets – in erster Linie an den Werken des Künstlers erfreuen und erbauen wird, so darf sie es doch auch nicht ganz übersehen, daß in Wagner dem ‚Volke der Denker' einer seiner hervorragendsten und ernstesten Lehrer erstanden ist, mit dessen Schriften sich mindestens der gebildete Deutsche, wenn irgend er dem Streben und der geistigen Entwickelung seines Volkes nicht völlig gleichgültig gegenübersteht, eingehender befassen sollte, wozu die vorstehenden flüchtigen Betrachtungen einige Anregung gegeben haben mögen.

Wir werden nun im folgendem unsere Aufmerksamkeit noch den dramatischen Kunstwerken Wagners zuzuwenden haben.

Wagners dramatiſche Schöpfungen

Das Drama iſt ein aus unſerem ſchweigenden Inneren zurückgeworfenes Spiegelbild der Welt.
Richard Wagner

Es wurde im erſten Abſchnitte das Weſen des Wort-Ton-Dramas im allgemeinen dargelegt. Nun wird es noch unſere Aufgabe ſein, uns mit dem Weſen der einzelnen Werke des Künſtlers, welcher das Drama zur Höhe des Geſamtkunſtwerkes erhoben hat, im beſonderen zu beſchäftigen. ☞ Das Gebiet des Ton-Dramas iſt — wie ſchon wiederholt betont wurde — das Reinmenſchliche, das von aller Zufälligkeit und Konvention Losgelöſte, in dem das Verſtandesmäßige auf das Notwendigſte beſchränkt, dem Gefühle aber der weiteſte Spielraum gewährt iſt, wodurch das Ausdrucksmittel des Tones nicht nur als gerechtfertigt, ſondern ſogar als unentbehrlich erſcheint. Nicht dieſes iſt aber im neuen Drama das Ausſchlaggebende, ſondern der Gemütsinhalt ſelbſt. Jedes Drama muß ſich aus dem Innern der handelnden Perſonen heraus vollziehen. Das Aeußere (Zufällige) darf nur hinzutreten, jedoch nicht zum Ausgangspunkte der Handlung werden. Vom Wort-Ton-Drama gilt das natürlich in noch weit höherem Maße; denn bei ihm haben wir die Möglichkeit, die Pſyche der handelnden Perſonen unmittelbar laut werden zu laſſen, ſo daß es der umſchreibenden Tätigkeit des Wortes in vielen Fällen gar nicht bedarf. Die begleitende oder beſſer: begleitete Gebärde tut dann das Uebrige. Wenn ſich Senta und der Fliegende Holländer, vom gegenſeitigen Anblicke gebannt, lange ſtumm und unbeweglich gegenüberſtehen, ſo wiſſen wir, von dem Ausdrucke der dieſer Szene beigegebenen Muſik geleitet, völlig Beſcheid. Jedes Wort würde während dieſer außergewöhnlichen Situation geradezu verletzen. Aehnliche Beiſpiele gibt es bei Wagner die Menge. ☞ Wagner hat ſtets mit ſicherem, ja unfehlbarem Blicke einen Inhalt gewählt, der im Wort-Ton-Drama, und nur in dieſem, auszudrücken war. Wie er aber dieſem Inhalte ſtets die richtige Behandlung zuteil werden ließ, um ihn im Ton-Drama vollkommen erſchöpfen zu können, das war eben das Geheimnis ſeiner beſonders nach dieſer Richtung hin ganz außergewöhnlichen Begabung. Man braucht nur die Wahl der Stoffe ſich vor Augen zu führen und dann eingehend deren Geſtaltung durch Wagner daraufhin zu prüfen, ob ſie nicht alle von einem bedeutungsvollen pſychiſchen Kerne ausgehen, der eine ethiſche Idee vorſtellt, aus der ſich dann der Baum der Handlung mit der Logik eines Naturvorganges entwickelt. Ueber die Art der von Wagner gewählten Stoffe und ihr Verhältnis zur Muſik äußerte ich mich ſchon im erſten Abſchnitte. Daß die Hauptgeſtalten der Wagnerſchen Dramen, in welchen deren Grundideen im weſentlichen perſonifiziert erſcheinen, den Stempel des Typiſchen an ſich tragen, wie die der daſelbſt [85]) erwähnten Dramen Shakeſpeares, Molières, Goethes, Schillers und Kleiſts, muß hier noch beſonders hervorgehoben werden, wobei aber zu betonen iſt, daß unter dieſem Umſtande ihre Wahrhaftigkeit und Wahrſcheinlichkeit im Großen und im Einzelnen auch nicht die geringſte Einbuße leidet. So hat Wagner beiſpielsweiſe im Siegfried — wie er ſich ſelbſt ausdrückt — den ‚männlichen Geiſt der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menſchen in der Fülle höchſter, unmittelbarſter Kraft und zweifelloſeſter Liebenswürdigkeit' verkörpert. Dieſe Geſtalt trägt aber dabei eine Fülle eigenartiger, perſönlicher Züge an ſich, die in ihrer Vereinigung den für die unmittelbare Wirkung des Dramas äußerſt wichtigen Eindruck höchſter Naturwahrheit hervorrufen. Ebenſo iſt es mit Tannhäuſer, dem Vollmenſchen, der nie ‚etwas nur ein wenig', ſondern ſtets alles ‚voll und ganz' iſt, der ſich ‚aus dem Uebermaße der Wonne' nach Schmerz ſehnt, der dieſe Welt in allen ihren Höhen und Tiefen erleben will. Auch er tritt in voller Wahrſcheinlichkeit vor uns hin; wir glauben an ſein Verweilen im Venus-

berge, obwohl wir wissen, daß es keinen wirklichen Venusberg gibt und daß er nur ein mythisches Symbol darstellt. ☞ Die Empfindungs- und Phantasiekraft des Dramatikers zwingt uns aber, daran zu glauben, weil sie uns alles miterleben läßt. Oder ist es mit Brünnhilden, der göttlichen Tochter Wotans und Erdas, anders? Glauben wir nicht an sie? . . . Was Wagner also in erster Linie zum Dichter macht, ist, daß er Gestalten zu schaffen vermochte, daß sein Geist sie nicht nur leibhaftig erblickte, sondern daß er sie noch dazu so glaubhaft auf die Szene stellte, daß auch wir sie sehen und den Eindruck der Wirklichkeit von ihnen empfangen. Alles

Abb. 65 · Inneres des alten markgräflichen Opernhauses in Bayreuth · Nach der Photographie von Hans Brand, kgl. bayer. Hofphotograph in Bayreuth

weitere, was noch unter den Begriff des Dichterischen einbezogen zu werden pflegt, tritt gegen diese Fähigkeit, die im eigentlichen Sinne den Dichter ausmacht, zurück. Vorurteilslose werden aber wohl zugeben, daß man Wagner auch im engeren Sinne des Wortes, das ist bezüglich der wortdichterischen Technik, kühn an die Seite unserer großen Poeten stellen darf, mag auch eine gewisse Gattung von Katheder-literaten und auf ihre Spezialkunst eifersüchtiger Dichter ‚von Profession' mit wenigen rühmlichen Ausnahmen noch so grimmig über seine Form, seine Verse, Reime und seine Diktion herfallen oder mit vornehmem Dünkel auf sie herabblicken. Gewiß hat auch er sich in den poetischen Disziplinen immer mehr entwickelt, bis er zu der unverkennbaren außerordentlichen Selbständigkeit und Eigenart gelangte, die jedem seiner späteren Dramen ein besonderes Gepräge aufdrückte. Aber schon seine ersten Werke überragen alles auf dem Gebiete der Opernlibretti Vorhergegangene himmelhoch. Von Schablone ist nicht einmal im Rienzi, der sich ganz in den Grenzen des Hergebrachten, Opernhaften hält, etwas zu bemerken. Welche dichterische Schönheiten finden wir aber schon im Holländer (ich erinnere an den trefflich gebauten ausdruckskräftigen Monolog im ersten Akt) und noch weit mehr im Tannhäuser und Lohengrin! Eine Eigentümlichkeit sieht man in Wagners Dichtersprache immer unverkennbarer sich entwickeln: es ist die Gedrungenheit des Ausdruckes, die sich die möglichste Oekonomie in der Anwendung der Hilfs- und Nebenwörter zum Ziele gesetzt zu haben scheint, um alles, was die Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdruckes als zu sehr verstandesmäßiges sprachliches Vermittelungs- und Bindeglied stören könnte, tunlichst zu vermeiden, wodurch eine dem Tone entgegenkommende Einfachheit entsteht, die sich fast ausschließlich an das Gefühl wendet.[86]) Am deutlichsten zeigt sich das im Tristan, wo die Worte sozusagen aus der Musik quellen, durch die allein wir sie erst ganz begreifen können. Wagner hatte bekanntlich schon von Jugend auf eine ganz auffallende Begabung für sprachlichen Ausdruck. Wir sahen ihn Oden, epische Uebersetzungen, große Trauerspiele schreiben. Erst als die Macht der großen Musik Beethovens mit Allgewalt auf ihn eingestürmt war, fühlte er, daß die Wortsprache seinem überaus starken Ausdrucksbedürfnisse nicht mehr genügte und er ‚einer neuen Sprache'[87]) bedurfte. Er studierte die musikalische Technik, um Komponist werden zu können. Da er aber von Natur ein Dichter, ein *Gestalter* war, drängte es ihn zum Drama hin, dessen Ausdruck ihm durch die Musik zu nicht geahnter Höhe zu heben beschieden war. Der Weg, den er gegangen oder vielmehr seiner natürlichen Veranlagung nach gehen mußte, liegt ganz klar vor uns: der Ausgangspunkt war — wie er selbst sagt — das ihm von Kindheit an vertraute Ausdrucksmittel der Sprache, durch die er vorerst seinen Dichterdrang befriedigen konnte. So erklärt sich Wagners bedeutende Sprachgewandtheit gleichsam genetisch. Seine überaus fließende Behandlung des End- und Anreims, seine phantasievollen onomatopoetischen Wortbildungen, die ihm viel Spott eingetragen haben, während man solche beispielsweise bei Gottfried August Bürger unbedingt bewunderte, und die durch ihn bewirkte, die gründlichsten germanistischen Kenntnisse verratende Bereicherung des modernen Sprachschatzes durch Wiederanwendung guter und bezeichnender alt- und mittelhochdeutscher Worte, über die sich manche Kritiker deshalb lustig machen zu dürfen glaubten, weil sie eben in der Geschichte ihrer Sprache und damit auch in dieser selbst nicht so gut ‚zu Hause' waren wie er, — sie bilden ein vollgültiges Zeugnis für die Sprachkunst unseres Dramatikers. Man hat sich aber nicht damit begnügt, die dichterische Diktion Wagners zu verunglimpfen; man warf ihm auch etwas vor, was man beispielsweise von Schiller — mit Recht — ruhig hingenommen hatte, nämlich, daß er seine Stoffe mit großer Freiheit behandelte. Man vergaß jedoch, daß Schiller, der überdies Historiker vom Fach war, nicht davor zurückscheute, *geschichtliche* Personen und Ereignisse willkürlich für seine dramatischen Absichten zu verändern, ja fast ins Gegenteil zu verkehren (man denke an Maria Stuart und Don Karlos!); um wieviel mehr mußte es gestattet sein, der poetischen Freiheit die Zügel schießen zu lassen, wenn es sich um mythische Stoffe handelte.

Daß gerade in der völligen Neugestaltung der stofflichen Vorlage sich das Dichterische kundgab, übersah das Wohlwollen der rastlosen Nörgler völlig. Ich erinnere nur an die Grundverschiedenheit des Gottfried von Straßburgschen Tristan-Epos vom Wagnerschen Drama. Wagner hat jenem fast nur das Milieu, die Namen und die Tatsache der ungeheueren Liebesglut entnommen. Das ist aber fast nichts. Die dichterische Idee des Dramas ist — wie ich später noch darlegen will — völlig dem Geiste Wagners entsprungen. Aehnlich ist es in mehr oder minder ausgedehnter Weise beim Tannhäuser, Lohengrin, Ring des Nibelungen und beim Parsifal der Fall. In den Meistersingern ist gar nur die zünftige Einrichtung, die Persönlichkeit des Hans Sachs und der Schauplatz der Handlung übernommen, die Handlung des Stückes aber ganz neu erfunden worden, von der neben der Handlung laufenden Idee gar nicht zu reden. Es ist also nicht Sache des echten Dichters und gar des Dramatikers, einen historischen oder mythischen Stoff mit sklavischer Treue zu übertragen; denn jede Kunst bedarf einer völligen dichterischen Neuanschaffung des gewählten Stoffes aus dem Geiste ihrer Natur und aus der des schöpferischen Künstlers heraus.

Nicht unerwähnt lassen möchte ich noch zwei Momente. Wagner gefällt sich nie in der Vorbringung von Sentenzen im Drama. In der Sentenz tritt meistens die subjektive Ansicht des Dichters auf Kosten der Karakteristik der handelnden Personen in den Vordergrund. In das rezitierte Drama fügt sich übrigens die Sentenz viel leichter ein, besonders in dialektische Szenen, und zwar deshalb, weil das Verstandesmoment in jenen eine weit größere und unbehindertere Rolle zu spielen vermag, wie in dem aus dem Gefühlsleben geborenen und daher sich wesentlich an das Gefühl wendenden musikalischen Drama. Selbst bei dem großen Schiller und auch sogar bei Shakespeare überwuchert die Sentenz gar häufig das Individuelle der Gestalten. Bei Wagner ist der dichterische Gedanke stets auf das Drama in seiner Totalität verteilt. Er beherrscht dadurch wohl das Drama als höhere leitende Idee, zersplittert sich jedoch nie in Einzelheiten.

Auch die Tendenz liegt Wagner ferne. Nur in einem seiner Werke tritt sie stärker hervor: in den Meistersingern. Sie gewinnt aber nie die Oberhand und offenbart sich nur dem Wissenden. Der naive Zuschauer bedarf ihrer gar nicht, da die Handlung des Stückes in keinerlei Abhängigkeitsverhältnis zu ihr steht und für jeden aus sich selbst heraus verständlich ist. Der reinmenschliche Karakter, der auch dieses Werk auszeichnet, würde durch Vorherrschen des Tendenziösen eine bedauerliche Trübung erfahren haben. Wohl aber zieht sich eine ausgeprägte ethische Weltanschauung durch sämtliche Wagnerschen Dramen. Vor allem ist es die Idee des Mitleids, die seinem großen Künstlerherzen zunächst steht, und sie ist es auch, die ihm Schopenhauer, den Verkündiger dieser ‚einzig wahren Grundlage aller Sittlichkeit' so nahe gebracht, der seine Ethik auf der gleichen Voraussetzung aufbaute, wie der Künstler seine Dramen. Der Mitleidsidee hat Wagner schon in den Feen, dann im Fliegenden Holländer, im Tannhäuser, im Ring und besonders im Parsifal nach allen Richtungen hin Ausdruck verliehen. Die Erlösung durch die mitleidsvolle Liebe des Weibes aber ist das ausgesprochene Lieblingsmotiv Wagners. Es tritt am reinsten im Fliegenden Holländer und Tannhäuser hervor, spielt aber bereits im Liebesverbot eine Rolle[88]) und wächst ins Große im Schlußdrama des Nibelungenringes. Kein Dichter hat überhaupt das Weib so sehr verherrlicht, wie er. Er hob jedoch das Weib nicht willkürlich in eine Vollkommenheitssphäre, die diesem in Wirklichkeit nicht zukommt; er schilderte es vielmehr mit größter Treue, wenn auch in dem festen Glauben an dessen höhere Bestimmung, wobei er sich allerdings im größten Widerspruche zu den hier einschlägigen Ansichten Schopenhauers befand. Er hatte das Weib bis in die tiefsten Tiefen seines Wesens erkannt, und darf ihm zumal in diesem Punkte der Platz unmittelbar neben den großen Frauenbildnern Shakespeare und Goethe angewiesen werden. Eine Senta, eine Elisabeth, eine Brünnhilde treten uns entgegen wie die Sehnsucht ihres Schöpfers nach dem höheren Weibe, das ihm im Leben so lange nicht beschieden gewesen, bis er es

endlich, aber doch nicht zu spät, in der hochherzigen Cosima Liszt, der edelgeistigen Vollstreckerin seines künstlerischen Willens, gefunden. Alle Frauen Wagners geben ihrem kräftigen Empfinden mit größter Unmittelbarkeit Ausdruck und folgen der Moral freier Selbstbestimmung.

Es wurde schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt, daß das Bekanntwerden Wagners mit der Philosophie Schopenhauers erst erfolgt ist, nachdem der Künstler unbewußt der Lehre dieses Philosophen von der Verneinung des Willens zum Dasein in einer Reihe von Dramen künstlerischen Ausdruck verliehen hatte. Das geschah im Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin und im Ring des Nibelungen, in welchen allen die Erlösung durch die Lebensverneinung sich vollzieht. Im Ring setzt der Widerstreit zwischen Wissen und Wollen im Inneren Wotans sogar das ganze Drama in Bewegung. Es muß daher doppelt auffallen, daß Wagner in jenen Dramen, die er nach dem Studium Schopenhauers schrieb, den Lebensverneinungsgedanken nicht mehr zum Ausdrucke gebracht hat, obwohl er — wie auch aus vielen seiner Aussprüche hervorgeht — der Schopenhauerschen Lehre bis an sein Lebensende treu geblieben ist. In Tristan und Isolde finden wir sogar die ausdrückliche Betonung des Gegenteiles, der überschwänglichsten Bejahung des Lebenswillens, vor. Eine Beleuchtung der religiösen Anschauungen Wagners behalte ich mir für den Parsifal vor, welches Werk durch seinen ausgesprochen religiösen Karakter hiefür die natürliche Veranlassung bietet.

Abb. 66 · Wagner in der Probe · Humoristische Zeichnung von Gustav Gaul · Nach der Photogravüre aus dem Verlage von V. A. Heck in Wien

Die Wagnerschen Dramen, mit denen ich mich nun noch im einzelnen — wenn auch möglichst kurz — befassen will, bilden, trotz der stilistischen Sonderart eines jeden von ihnen, eine große und ehrfurchtgebietende stetige Entwickelungslinie, in der sich das sicher vorschreitende Wollen einer einzig in ihrer Art dastehenden künstlerischen und ethischen Dichternatur kundgibt, die kein unsicheres Tasten, kein Schwanken hierhin und dorthin kennt, weil sie sich ‚des rechten Weges wohl bewußt' ist. Dieser stolzen Reihe ist nur die ‚Neues, Neues und abermals Neues' bringende Folge der neun Symphonien Beethovens vergleichbar, in der jedes Werk eine Welt für sich bedeutet und in der es kein Abirren vom Wege gibt, welcher zum höchsten persönlichen Ziele führt.

Ueber Wagners Jugendopern ist wenig zu sagen, da sie teils Fragment, teils unaufgeführt und unveröffentlicht geblieben sind. Von seiner ersten Oper *Die Hochzeit* ist nur ein flüchtiger Partitur-Entwurf und die Partitur der ersten Szene erhalten geblieben. Wagner teilt den Stoff in seiner Autobiographischen Skizze (1842) in Kürze, wie folgt, mit: ‚Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Todtenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.' Wir sehen: kein Drama, son-

dern nur ein dramatischer Vorgang ohne Verwickelung, ohne Konflikt. Wilhelm Tappert, der das Fragment entdeckt hat, äußert sich über die Musik eingehend im Musikalischen Wochenblatt (1887 Nr. 27) und betont, daß darin bereits karakteristische Motive symphonisch verarbeitet werden, was insoferne von größter historischer Bedeutung ist, als damit das von Wagner herrührende Einheitsprinzip schon in seiner ersten musikalisch-dramatischen Arbeit — wenn auch nur dunkel empfunden — in die Erscheinung tritt. Professor Dr. Franz Muncker weist nach,[89]) daß Wagner die Anregung zu seinem Textbuche aus dem Immermannschen Trauerspiele Cardenio und Celinde geschöpft habe, dessen alter Novellenstoff schon im 17. Jahrhundert von Andreas Gryphius und 1810 von Achim von Arnim dramatisch bearbeitet worden war. Der Gelehrte scheint mir nur in der Einschätzung des dichterischen und ethischen Wertes des Wagnerschen Textes mit Rücksicht auf das Minimum, das uns davon erhalten geblieben ist, etwas allzuweit zu gehen.

Wagners erste vollendete Oper Die Feen[90]) und seine zweite Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo entstanden in unmittelbarer Folge, jene 1833, diese 1834—1836. Dessenungeachtet kann man sich etwas von einander Grundverschiedeneres in Stoff, Stil, dichterischer und musikalischer Ausführung wie diese beiden Werke nicht gut vorstellen. Der Stoff der Feen, dem Gozzischen Märchen Die Frau als Schlange nachgebildet, ist von durchaus idealer Art. Er erinnert lebhaft an Kalidasas Urvasi, allwo sich die den untreuen Geliebten strafende Himmelstochter in ein Schlinggewächs verwandelt und erst durch die tiefe Reue und Buße des Geliebten zu ewiger Vereinigung mit ihm entzaubert wird. Wagner skizziert den Inhalt seiner Feen folgendermaßen:[91]) ‚Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße,' — also ein ähnliches Motiv der Handlung wie im Lohengrin, wo der fraglose Glaube Elsas an den aus unbekannter Ferne kommenden Mann die Grundbedingung ihres ehelichen Glückes bilden muß — ‚die in einen Stein verwandelte Fee wird durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig mit der Gewonnenen in die unsterbliche Wonne der Feenwelt aufgenommen'.

Den schroffsten Gegensatz dazu bildet die Handlung des der Shakespeareschen Tragikomödie Maß für Maß treu nachgebildeten Liebesverbotes, deren Gang dem Gebildeten so allgemein bekannt ist, daß sie hier wohl nicht erzählt zu werden braucht. Erwähnt sei nur, daß Wagner den Schauplatz der Handlung nach Sizilien verlegte und daß in seiner Fassung die offene Sinnlichkeit, gegen die ein deutscher Statthalter dort ankämpfen will, schließlich den allgemeinen Sieg erringt. Das ‚junge Deutschland', in dessen Bestrebungen Wagner hauptsächlich durch den Verkehr mit Heinrich Laube näher eingeweiht worden war, und dessen Kampfesruf ‚Freiheit, Gleichheit, Humanität!', der später auch der des ganzen ‚jungen Europa' wurde, hatte es dem tat- und genußkräftigen jungen Künstler offensichtlich angetan. In den Feen der Einfluß der übermächtigen Kunst eines Beethoven und Weber, hier die lockende Aussicht auf einen Ruhm verheißenden äußeren Erfolg, der nur durch Nachahmung des Stiles der großen französischen und italienischen Oper (Wagner nennt selbst in diesem Zusammenhange Die Stumme von Portici und Die sizilianische Vesper als seine Vorbilder) zu erringen möglich schien; welche himmelweite Kluft! Das Buch der Feen enthält neben Naivem und Verbrauchtem einzelne schöne und poetische Stellen, die zum Teil auf solche in späteren Werken des Meisters hinweisen. Ebenso verhält es sich mit der Musik, die von verschiedenen Seiten her beeinflußt ist, ganz besonders aber — wie schon erwähnt — von Beethoven und Weber, in gewissen Partien sogar von Mozart — ich verweise auf die unverkennbar durch den Stil der G-moll-Arie der Pamina angeregte A-moll-Arie Adas — in ihrem Werte aber sehr ungleich ist

und — im Gegensatze zu den Meisterwerken Wagners — den Text durch ihre allzu reichliche und breite Verwendung drückt. Einige Stellen zeigen jedoch die Löwenklaue des großen dramatischen Musikers; so machte auf mich bei den Münchener Aufführungen (zu Anfang der Neunziger Jahre) die Verfluchung Adas durch Arindal und dessen von reichem Gefühlsinhalt erfüllte Wahnsinnsszene immerhin einen gewissen Eindruck. Große und tiefe Emotionen allerdings kann man in den Feen nicht erleben. Auffallend ist auch die anstrengende hohe Lage, in der sich einige Rollen konsequent bewegen. Im Liebesverbot dagegen herrscht — nach den wenigen davon veröffentlichten Proben[92]) zu urteilen — eine musikalische Skrupellosigkeit, die bei Wagner ganz fremdartig berührt. Die Kantilene ist von ausgesprochen italienischem Karakter, erinnert insbesondere an die Art Bellinis, deren natürlichen weichen Fluß sie allerdings nicht erreicht, und nimmt — was am meisten Verwunderung erregt — auf die Deklamation des Textes kaum Rücksicht. Von den Feen ab finden wir Wagners Lieblingsmelisma, den Doppelschlag, dem er bis ans Ende seines Schaffens treu geblieben ist. Was aber in beiden Werken den geborenen Dramatiker verrät, ist das richtige Verhältnis zwischen dem Karakter der Handlung und dem an sie gewendeten musikalischen Stil.

Ein ganz anderes Bild bietet der vier Jahre später entstandene Rienzi (1838 1840). Wenngleich auch er der Absicht entsprungen ist, die Welt mit einer Effektoper zu erobern, so haben wir es hier doch schon mit einem in das Gewand der Oper gehüllten Drama zu tun, das dem Gestaltungstriebe eines geborenen Dichters seine Entstehung verdankt. Man lenke seine Aufmerksamkeit nicht auf das dichterische Detail, in dem sich unleugbar eine gewisse Sorglosigkeit geltend macht, sondern auf das Drama, in welchem eine große und starke Gefühlswelt entfesselt wird, die zweifellos für Wagner das ausschlaggebende Moment zur dramatischen Verwertung dieses Stoffes bildete, wenn der von seiner Höhe zurückblickende Künstler später auch versichert, er habe nur ‚etwas recht Großes' machen wollen. Nicht das Politische und historisch Tatsächliche in Bulwers Rienzi-Roman konnte es sein, was ihn reizte, sondern die gewaltigen Freiheitsempfindungen und der große Kampf zwischen Idealismus und Gemeinheit, nebenbei allerdings auch die Gelegenheit zu wirkungsvollen Aufzügen, Hymnen, Ensembles und Tänzen, die damals in ihrer Vereinigung das erstrebenswerte Eldorado eines Opernkomponisten bildeten. Ein anderes ist es allerdings, wenn Wagner seine ‚große tragische Oper', zu deren musikalischer Ausgestaltung ihm nach eigenem Geständnisse das darin deutlich erkennbare Vorbild des Spontinischen Ferdinand Cortez anregte, in späteren Jahren das ‚musikalische Theaterstück' nennt, von welchem seine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker ihren Fortgang genommen hat, und wenn er sagt, daß die große Oper gleichsam die Brille gewesen sei, durch die er unbewußt seinen Rienzi-Stoff sah. Mit diesen Bemerkungen trifft er — gleichsam zu seinem eigenen historischen Kritiker geworden — den Nagel auf den Kopf. Das nimmt aber dem Drama Rienzi nichts von seiner Bedeutung. Auch in ihm ist schon die ganze Handlung aus dem Inneren heraus entwickelt. Die Bewältigung des Stoffes, die präzise Fassung, die er durch Wagner erhielt, und die vertiefende Karakterisierung des Helden verdienen ohne weiteres das Prädikat: genial. In dem idealistischen Tribunen Rienzi, der von der Wiederherstellung einer antiken Republik im verderbten Rom träumt, hat Wagner einen ganzen lebendigen Menschen mit großen Vorzügen und Schwächen hingestellt, einen echten, hochherzigen Patrioten, dem das Glück und die Ehre seines Vaterlandes über alles geht, der aber, umgeben von Roheit und Gemeinheit, seinem tragischen Schicksale gar nicht entrinnen kann; weiter in dessen Schwester Irene ein nicht minder hochherziges Wesen, das seine Liebe dem Freiheitsideal des Bruders heroisch hinopfert. Bei den landläufigen Aufführungen des Rienzi wird das Drama durch unsinnige Streichungen so entstellt und unverständlich gemacht, daß ein Urteil über dasselbe auf Grund einer solchen Kenntnisnahme ausgeschlossen sein muß[93]). Beispielsweise fällt der zweite Teil des dritten Aktes ganz weg, so daß dieser mit den Worten Adrianos ‚So nimm denn, Schicksal, deinen Lauf!' und

der Siegeshymne abgeschlossen wird. In der Musik zum Rienzi gibt sich ein glühender, freilich mitunter übers Ziel schießender Enthusiasmus kund, der allein schon dieses Werk über die meisten seiner Gattung hebt. Auch Ansätze zu motivischer Behandlung finden sich; sie treten in der Verwendung des Schwurmotivs der Römer und des ‚santo spirito cavaliere' zutage. — Der Rienzi weist schon in rein musikalischer Hinsicht trotz seiner etwas körper auseinanderzutreiben, soll vorerst das zuletzt genannte Werk, der geschichtlichen Entwickelung vorgreifend, in Kürze betrachtet werden. Die Anregung dazu verdankte Wagner der Individualität der großen Künstlerin Wilhelmine Schröder-Devrient, deren Senta ihn ‚zu neuen Taten' begeistert hatte. Franz Muncker weist aber noch eine zweite nach: die Lektüre von Immermanns Drama Kaiser Friedrich II. (erschienen 1828). Wagner geriet dadurch

Abb. 67 · Villa Wahnfried in Bayreuth

wahllosen Melodik einen unverkennbaren Zug ins Große auf, der allein schon die Verständigen von der gang und gäbe gewordenen Unterschätzung dieses Werkes abhalten sollte.

Es folgen die drei ihrem Inhalte nach der Volkssage entnommenen Werke Der fliegende Holländer (1840–41), Tannhäuser (1842—45) und Lohengrin (1845 bis 1847), einzig unterbrochen durch einen musikalisch unausgeführt gebliebenen Entwurf zu einer historischen Oper im Rienzi-Stil: Die Sarazenin (1841—43). Um die nur in unmittelbarem Zusammenhange zu betrachtende Trias nicht durch einen Fremdfast wieder in die Bahn der historischen Oper, aus der ihn nur — wie er selbst erzählt — der ‚plötzlich gefundene' Tannhäuser riß, der mit Allgewalt sein Inneres packte, während der Stoff aus den letzten Tagen der Hohenstaufen ihm das Bild der Sarazenin nur von außen vorgezaubert hatte. Eine ausschließlich historische Oper hätte Wagner, wie wir schon am Rienzi gesehen haben, zwar nie fertig gebracht; immer war es das Reinmenschliche, welches ihn zum dramatischen Gestalten antrieb. Das zeigt sich auch in der Sarazenin[94]). Der Grundgedanke des Dramas ist: Die Prophetin kann nicht wieder Weib werden. Den Inhalt erzählt

Wagner wie folgt: ‚Manfred, Friedrichs II. Sohn, reißt sich aus dem Zustande der Mutlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergötzung, wirft sich, von äußerster Not gedrängt, nach Luceria, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sizilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaate zum Wohnorte angewiesen worden war, und gewinnt, zunächst durch die Hilfe dieser streitlichen und leicht zu begeisternden Söhne Arabiens, das ganze, vom Papste und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Apulien und Sizilien; mit seiner Krönung schloß der dramatische Entwurf. In diesen rein geschichtlichen Vorgang wob ich eine erdichtete weibliche Gestalt, ... eine junge Sarazenin, die Frucht einer Liebesumarmung Friedrichs und einer Tochter Arabiens ..... Das Mädchen hatte daheim von dem tiefen Falle des ghibellinischen Hauses Kunde erhalten; mit dem Feuer desselben arabischen Enthusiasmus, der noch jüngst dem Orient Liebeslieder auf Bonaparte eingab, machte sie sich nach Apulien auf. Dort, am Hofe des entmutigten Manfred erscheint sie als Prophetin, begeistert, reißt zu Taten hin; sie entzündet die Araber in Luceria und führt, überall Enthusiasmus ausgießend, den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg bis zum Thron. Geheimnisvoll verbarg sie ihre Abkunft, um auch in Manfred selbst durch das Rätsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig und will das Geheimnis durchbrechen; sie weist ihn prophetisch zurück. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfreds Schwester und läßt ihre volle Liebe zu ihm erraten. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.' Man kann sich denken, was Wagner aus diesem Stoffe mit seinen reich bewegten Szenen und leidenschaftlichen Zügen und dem Glanze des arabischen Milieus gemacht hätte. Aber ein richtiger künstlerischer Instinkt veranlaßte ihn, die mit dem Holländer beschrittene Bahn der Volkssage weiter zu verfolgen und sich dem Tannhäuser zuzuwenden – mit welchem Glücke, ist bekannt.

Wenn wir die drei oben genannten Werke der Reihe nach ins Auge fassen, so muß es uns auffallen, daß sich darin eine Entwickelung zum Drama hin vollzieht. Während wir im Holländer noch viel traditionell Opernmäßiges vorfinden, ist derlei im Tannhäuser bereits weit weniger, im Lohengrin gar nicht mehr anzutreffen. Im Holländer fallen noch einzelne Nummern aus dem Ganzen heraus, im Tannhäuser werden die Teile schon so innig miteinander verbunden, daß wir nicht mehr ihren Sonderwert, sondern nur ihre Bedeutung für das Drama empfinden, im Lohengrin ist gar kein äußerlich vermittelter Zusammenhang mehr zu spüren, sondern lediglich ein organisches, von den Gesetzen des Dramas diktiertes Gefüge vorhanden. Es ist begreiflich, daß eine so einschneidende Veränderung sich auch von dem größten Genie nicht mit Einem Schlage vollziehen lassen kann. Das im Lohengrin bereits schön entwickelte musikalische Gefüge verdichtet sich in den folgenden Dramen immer mehr zu einer der inneren Handlung erschöpfenden Ausdruck verleihenden imponierenden symphonischen Struktur; die Musik wird immer einheitlicher und spannt endlich einen weiten Bogen über das ganze Drama, wodurch sie ausschließlich in dessen höherem Dienste lebt und wirkt, während sie bis zum Lohengrin noch eine gewisse dominierende Stellung einnimmt, in welcher der Karakter des vorwiegend Musikalischen noch nicht abgestreift erscheint, so daß auch das Natürliche, das jeder ausgegohrenen Kunstform eigen ist, bis dahin noch nicht zum vollen Durchbruche kommt. Man studiere beispielsweise nur die Behandlung des Chores in den drei genannten Werken, die immer individueller sich gestaltet. Im Holländer noch ganz Opernchor, wird der Chor in den folgenden Werken immer mehr zur dramatischen Person. Es empfiehlt sich, darüber Wagners eigene Betrachtungen in seiner Schrift Eine Mitteilung an meine Freunde (Seite 393 ff.) nachzulesen. Bezüglich des Dichterischen (in des Wortes weitestem Sinne) läßt sich aber bereits bei jedem dieser drei Werke, ja schon beim Rienzi, feststellen, daß jeder Stoff die ihm adäquate Form erhalten hat, wie sie anders gar nicht zu denken ist. Wagner selbst fixiert die dichterische Stellung seines Fliegenden Holländers mit der Bemerkung, daß von diesem Werke

an seine Laufbahn als Dichter beginne, mit der er die des Verfertigers von Operntexten verlassen habe. Und in der Tat: in diesem Werke sehen wir ihn bereits ganz in seinem eigentlichsten Elemente, von dem er sich auch in richtiger Erkenntnis von der Art seiner Dichternatur nicht mehr entfernt hat. Die Einfachheit, mit der sich das Holländer-Drama in wenigen Szenen abspielt, hat etwas wahrhaft Imponierendes und erinnert an die edelsten Muster. Sie bildet auch in der Mehrzahl der folgenden Dramen Wagners das — fast immer glücklich erreichte — Ziel seines Strebens. Verbunden ist sie meist mit einer den Eindruck des Natürlichen außerordentlich steigernden, ungemein geschickt herbeigeführten Einheit der Zeit, wofern diese technisch nur irgend zu ermöglichen war. Man prüfe daraufhin den Holländer, Lohengrin, die Meistersinger und die vier Teile des Ringdramas. Der Holländer war ursprünglich nur in Einem Akte (drei miteinander musikalisch verbundenen großen Szenen) entworfen worden, wovon Wagner nur aus Gründen der damaligen unzulänglichen Bühnentechnik abkam, in welcher Gestalt das Werk heute in Bayreuth geboten wird. So macht das Ganze den Eindruck einer gewaltigen Improvisation, dem auch die etwas skizzenhafte Behandlung einiger Personen der Handlung entspricht. Auch im Fliegenden Holländer bestätigt es sich, daß die Volkssage die tiefsten Ideen aus den einfachen großen Naturvorgängen schöpft. Die Ewigkeit des Meeres verkörpert sich in dem furchtbaren Schicksale des unglücklichen Seefahrers, an dem sich die Natur, weil er ihr einst hoffärtig getrotzt (durch Umsegelung eines Kaps bei Wetter und Sturm), mit dem Fluch rächte, den sie auf ihn schleuderte. ‚Das erste Volksgedicht', das Wagner ‚tief ins Herz drang', war jenes vom Fliegenden Holländer, in dem sich — wie er sagt — ‚ein uralter Zug des menschlichen Wesens mit herzergreifender Gewalt ausspricht'. Diesen Leidensgiganten beseelt nur die Sehnsucht nach Ruhe, nach einer Heimat und nach dem unbekannten Weibe, das ihn erlösen kann, oder die nach dem Tode. In der Gestalt des Holländers vereinigen sich Odysseus und Ahasver. Dazu tritt das alte Motiv der Erlösung durch die Liebe einer reinen Jungfrau, wie es schon Hartmann von Aue vor mehr als siebenhundert Jahren im Armen Heinrich verwertet hat. Aus einer bis an die Grenze des Wirklichen sich steigernden Vision entwickelt sich folgerichtig die Mitleidstat Sentas. Was allen anderen ein Gespenst, wird ihr zum leibhaftigen Gegenstande einer freiwillig übernommenen Erlöser-Mission. Sentas selbstlose Liebe zum Holländer schließt jedes rein persönliche Erdenglück, wie es in ihrer bürgerlichen Neigung zum Jäger Erik lag, aus und muß zur Hinopferung ihres eigenen Ich führen. Mit eindringlichster dramatischer Knappheit entwickelt der Dichter die inneren Vorgänge: Nachdem Senta mit Erik abgerechnet, tritt in dem Augenblicke ihrer höchsten Mitleidsaufwallung der Holländer in die Tür, und damit setzt das eigentliche Drama ein, das nun Schlag auf Schlag zum tragischen Ende treibt, an dem Senta und der Holländer einander entsagen und dadurch erlösen. Also ein Drama mit zwei Helden, einem männlichen und einem weiblichen. An der Musik des Fliegenden Holländers ist vor allem das grandiose Kolorit der Naturschilderung hervorzuheben, das schon mit der Ouvertüre (einem symphonischen Drama in nuce) einsetzt und bis zum letzten Takte des Werkes festgehalten wird. Die Schilderung ist ganz aus dem subjektiven Empfinden der Hauptpersonen der Handlung gestaltet, wodurch sie uns mit noch unwiderstehlicherer Gewalt fesselt und in Spannung hält. Die Motive, mit welchen sie bewirkt wird, sind in der, auch den dichterischen Kernpunkt des Ganzen bildenden Ballade der Senta zusammengefaßt, von der auch — wie Wagner erzählt — die Komposition ihren Ausgang genommen hat.

Das subjektivste Werk Wagners ist zweifellos der Tannhäuser. Des Künstlers innere Kämpfe und sein Kampf mit einer gedankenlos auf Dogmen schwörenden und in leeren Formelkram versunkenen Welt sprechen sich darin nicht minder deutlich aus, als dessen eigene ungestüme, alles mit voller Hingabe ergreifende leidenschaftliche Natur. Die dichterische Hervorbringung einer Gestalt, wie es die des Wagnerschen Tannhäusers ist', ragt weit über die Möglichkeit des objektiven Schaffens des Dramatikers hinaus;

Abb. 68 · Richard Wagner · Röthelzeichnung von Franz von Lenbach im Besitze von Frau Cosima Wagner · Nach der Gravüre von F. Bruckmann in München

eine Tannhäusernatur muß man sein, um sie erschöpfend gestalten zu können. Und weil Wagner eine solche war, so arbeitete er auch an diesem Werke, das wie ein heißer lyrischer Strom aus seinem Innern quoll, mit leidenschaftlichster Glut, wobei ihm — wie er selbst berichtet — die kaum unterdrückbare Angst befiel, daß ihn ein schneller Tod an der Beendigung verhindern könnte, so daß er sich nach Aufzeichnung der letzten Note wie einer Lebensgefahr entronnen fühlte. ‚Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebender Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäusers entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in Einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten.' Auch hier war es — wie im Holländer — die unerhörte Sehnsucht nach einem idealen liebenden Weibe, in dessen Gemüt er ‚ganz untertauchen' könnte, die ihn eine der herrlichsten Frauengestalten, Elisabeth, schaffen ließ. In der Seele Tannhäusers kämpfen (wie einst in der Wagners) zwei Welten, eine heidnische und eine christliche, die eine der schönen Sinnlichkeit zugewandt, die andere dem Geiste der Liebe. Ein ähnlicher tragischer Konflikt entzündet das Drama im Herzen Tannhäusers, wie es jener in Fausts Brust ist, in der ‚zwei Seelen wohnen'; hier und dort ein Ringen des ewig Menschlichen. Aber in noch auffallenderer Weise tritt diese Aehnlichkeit in den hinsichtlich ihres Lebensinhaltes so sehr verschiedenen Gestalten Tannhäuser und Faust hervor, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die Parallele Venus-Elisabeth und Helena-Gretchen lenken. Ein Unterschied liegt aber darin, daß es sich in Fausts Verhältnis zu Helena (dem antiken Schönheitsideal) lediglich um ein Durchgangsstadium einer nach höchster innerer Vollkommenheit strebenden Natur handelt, die schließlich mit Hilfe des vom ‚Erdenrest' gereinigten liebenden Weibes Gretchen dieses Ziel auch erreicht, indem sie vom Ewig-Weiblichen ‚hinangezogen' (Wagner würde sagen: erlöst) wird, bei Tannhäuser aber um einen ausgesprochen dramatischen Konflikt, des-

sen Lösung nur auf dem durch das dunkle Tor der Tragik führenden Wege bewirkt werden konnte. Bei Goethe, seinem und seines Helden Wesen entsprechend, alles ruhige harmonische Abwickelung, bei Wagner eine von heftigen Emotionen begleitete jähe Fahrt durch Himmel und Hölle. Tannhäuser schwingt sich aus sinnlicher Raserei urplötzlich zu transszendentaler Ekstase auf, zu beiden durch das vom Dichter in den Gegenpolen seiner Wesenheit aufgezeigte Weib gelangend. Der tragische Konflikt Tannhäusers besteht in der Unvereinbarkeit der beiden von ihm erstrebten Ideale im Schoße der menschlichen Gesellschaft. Die Selbstbejahung seines realen Ichs, die sich im leidenschaftlichen Absingen des Venusliedes im Sängerkriege vollzieht, bedeutet zugleich die Vernichtung seines höheren Wesens. Das Mißverständnis, welchem das Verhalten Tannhäusers, in dem das höchste Schönheits- und Naturgefühl personifiziert erscheint, bei den tugendhaften Rittern begegnet, wirkt entscheidend auf die Entwickelung des Dramas. Mit einem Schlage wird die unschuldsvoll liebende Jungfrau Elisabeth zur Heroin des Martyriums (auch hier wieder das alte Erlösungsmotiv!) und gelangt der Vollmensch Tannhäuser zur Erkenntnis eines höheren sittlichen Daseinszweckes. Beide führt die Liebe zum Verzicht auf das irdische Lebensglück. Elisabeth opfert sich mit der Errettung Tannhäusers vor den richtenden Todesstreichen der Ritter, durch welche er unentsündigt ins Jenseits hätte treten müssen, und weiter durch ihren Tod, der es ihr ermöglicht, seine Fürbitterin auch im Himmel zu werden; und Tannhäuser opfert sich für Elisabeth durch die qualenreiche Bußfahrt nach Rom, die er nicht um seiner selbst willen antritt, sondern ‚um seines Engels Tränen zu versüßen'. Tannhäuser ist ein sinnlicher, schönheitstrunkener, fast hellenisch veranlagter Mensch, dessen Sündhaftigkeit an und für sich in zweiter Reihe steht und nur als Movens für das Drama in Betracht kommt. Nie hat Wagner deutlicher seiner innerlichen Ueberzeugung vom persönlichen Gegensatze zwischen Religiosität und Kirche Ausdruck gegeben, als im dritten Akt seines Tannhäuser, und zwar in der Idee des Papstfluches, der uns deshalb verletzt, weil wir schwerlich umhin können, uns auf Seite des in tiefster Reue büßenden Tannhäusers zu stellen; der Dichter verstärkt diesen Eindruck noch dadurch, daß er den Fluch nach Tannhäusers Tode durch das Wunder des grünenden Stabes aufhebt. Wagner behandelte ethische Probleme stets mit höchster dramatischer Anschaulichkeit; so auch im Tannhäuser, in dem der von dem unkirchlichen Geiste des 19. Jahrhunderts erfüllte die Möglichkeit einer Vereinigung des ‚Ewignatürlichen', als des Sittlichen im Gegensatz zu menschlicher Entsagung dartun wollte. Jedenfalls war es eine geniale Idee Wagners, die Tannhäuser-Sage[95]) mit der des Sängerkrieges auf Wartburg zu verschmelzen, durch dessen Herbeiziehung sich der dramatische Konflikt ergab. An die Stelle des im Wartburgkrieg aufgetretenen Heinrich von Ofterdingen setzte er den ungefähr in die gleiche Zeit fallenden Minnesänger Tannhäuser, und den die häusliche Fruchtbarkeitsgöttin Hulda (Frau Holle) bergenden thüringischen Hörselberg machte er zum Aufenthalte der Venus. — Innerliches und Aeußeres treten durch diese Vereinigung der Sagen in ein äußerst glückliches Verhältnis. Der Bau des Wagnerschen Dramas verdient besonders bezüglich der Knappheit der Szenen des ersten und der sich zu bedeutender tragischer Höhe erhebenden und durch wundervolle lyrische Ruhepunkte erquickenden Vorgänge des zweiten Aktes Bewunderung. Die Szenen der ersten Hälfte des dritten Aktes gehen weniger organisch aus einander hervor und zerfließen stark in Lyrik, allerdings um von dem Erscheinen Tannhäusers an einen wahrhaft kolossalen Aufschwung zu nehmen und endlich den Zuschauer in tiefster Erschütterung und Erhebung zu entlassen. Auch die Venusberg-Sage ist eine Allegorie der Natur wie alle Volkssagen, denen sich Wagner zugewendet. Der Venusberg ist als Winteraufenthalt der schönen Göttin gedacht, den der junge Licht- und Lebensgott mit ihr teilt. Bezüglich der Verkörperung der Tannhäuser-Rolle fordert Wagner sehr viel, und zwar vor allem einen bedeutenden Darsteller, der ‚das stets unmittelbar tätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwär-

tigen Situation,' die ‚höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung ohne jede eigentliche gemütliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel,'[96]) ‚das Dämonische in Wonne und Schmerz' überzeugend zum Ausdrucke zu bringen vermag, keinen ‚Opernsänger' mit routinierten Schauspielermanieren. Die Forderung des Zurücktretens des Sängers hinter den Darsteller, dessen Helfer er nur sein soll, rechtfertigt sich durch den Umstand, daß im Tannhäuser das Drama bereits voll zum Durchbruche gelangt, so daß nur mehr die Verwendung einzelner musikalischer Formen, wie in den Finale der beiden ersten Akte, dem Liebesduett, den Liedern Wolframs im ersten und letzten Akt, an die Oper erinnert, obwohl keines dieser Stücke dramatisch unmotiviert ist. Die anfänglich viel angefeindete Ouvertüre ist ein symphonisches Drama, das die beiden Welten der Handlung in genialster Dichterweise in sich vereinigt und das in der Lebendigkeit und Farbenglut der künstlerischen Darstellung an Michel Angelos Jüngstes Gericht erinnert. In der Pariser Bearbeitung des Tannhäuser (1861) bricht der Meister die Ouvertüre im letzten Teile ab und führt sie unmittelbar in die erste Szene ein. Sowohl die dadurch entstandene Wiederholung einzelner Teile der Musik im Zusammenhange mit den Vorgängen der Ballettpantomime, wie auch das plötzliche Abreißen der als selbständiges Tonstück in wohlproportionierten Formverhältnissen gestalteten Ouvertüre sprechen gegen diese grausame, nur scheinbar im Dienste des Dramas vollzogene Operation, die der Meister am eigenen Leibe vorgenommen. ☙ Im Grunde legt die ganze Neubearbeitung wieder das klarste Zeugnis für die künstlerische Bedürfnisnatur Wagners ab, die auf von außen kommende Einflüsse schöpferisch nicht mit der gleichen Energie reagiert wie auf die aus dem eigenen Inneren kommenden Rufe. Ausnahmsweise hatten den Meister äußere Verhältnisse zu einer künstlerischen Arbeit bestimmt.[97]) Er suchte aber die Erfüllung der von denselben diktierten Forderung mit seinem künstlerischen Gewissen in Einklang zu bringen. So entstand das an sich grandiose neue Bacchanale im Venusberg und die zum Zwecke der Erzielung des dramatischen Gleichgewichtes mit der Karakterzeichnung der Elisabeth unternommene breitere Ausgestaltung der Venus-Rolle. Ich halte sowohl die Erwägungen, die sich hier der um Anerkennung ringende Künstler selbst eingeredet zu haben scheint, wie auch das Ergebnis der ihnen folgenden Arbeit in mehrfacher Hinsicht für nicht glücklich. Es ist immer mit Gefahren verbunden, wenn der Autor an einem mit Enthusiasmus vollbrachten künstlerischen Wurfe aus früherer Zeit, besonders, wenn er so gelungen ist, wie der des Tannhäuser, später eingreifende Aenderungen vornimmt, selbst wenn sie mit der Einsicht und Kunst der reifsten Meisterschaft bewerkstelligt werden. Im vorliegenden Falle aber stellen sich innere und äußere Gründe dagegen. Als ein Grund ersterer Art muß anerkannt werden, daß der karakterlose Venus-Begriff und die tiefinnerliche Frauengestalt der Elisabeth dramatisch inkommensurable Größen sind. Eine breit ausgeführte Venus an sich interessiert uns auf der Bühne entweder gar nicht oder sie nimmt als leidenschaftlich fühlendes, des Göttlichen entkleidetes, unter Tannhäusers Entschluß leidendes Weib unsere Teilnahme zu sehr in Anspruch, als daß wir sie nicht wenigstens einigermaßen Elisabeth gegenüber einschränken müßten, weil sie eben dieser nicht mehr allein gehören kann. Die rein stilistischen Bedenken sind jedoch weit erheblicher. Zunächst werden die szenischen Verhältnisse insoferne verschoben, als zu dem großen Kopfe des außerordentlich erweiterten ersten Teiles der zu kleine Rumpf des im früheren Stande belassenen zweiten Teiles des ersten Aktes tritt. Viel empfindlicher berührt aber — und zwar ganz besonders den Musiker — das In- und Nebeneinander zweier grundverschiedener musikalischer Stile, sowohl in der Komposition, wie im Kolorit; denn unmittelbar neben der harmonischen, vokalen und instrumentalen Ausdrucksweise des jungen Wagner steht die des Tristan-, Götterdämmerung- und Parsifal-Schöpfers. Dieser Zwiespalt ist in der natürlichen Entwickelung des Künstlers begründet und läßt sich auch durch die intelligenteste Arbeit nicht überbrücken. Daher machen die neuen Partien der Venusberg-Szene neben den alten einen ähnlichen Eindruck auf das Ohr wie ein in einen verschossenen Kleiderstoff eingesetzter

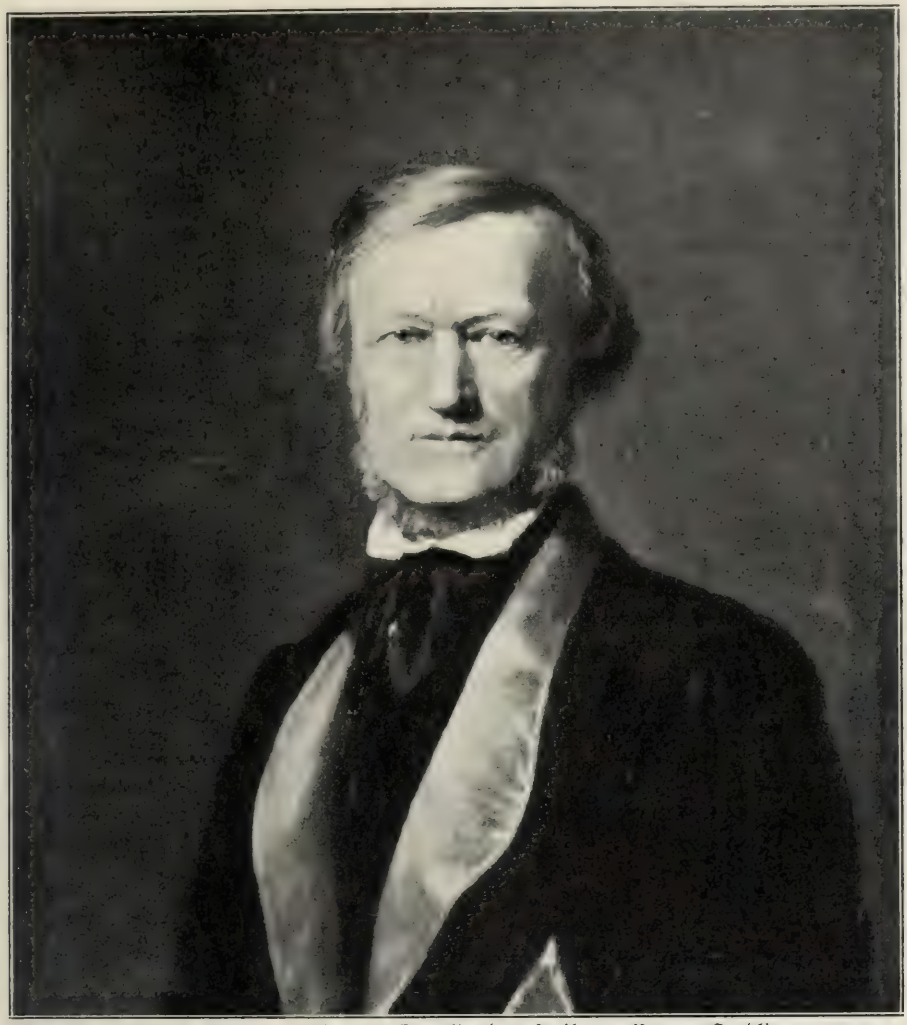


Abb. 69 · Richard Wagner nach dem Gemälde des Freiherrn R. von Seydlitz · Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Fleck eines neuen Stoffes von derselben Farbe. Letzterer stört das Auge trotz seiner tadellosen Schönheit. Und wer wird es leugnen wollen, daß die neue Venusberg-Musik mit ihrer unvergleichlich glutvollen Erotik und dem wunderbaren Zauber ihrer Auflösung in das Reich der Grazien und die ihr folgende große Szene mit der ihr eigenen, die ganze Empfindungsskala durchmessenden eindringlichen Rethorik zu dem wertvollsten und bewunderungswürdigsten gehört, was uns Wagner geschenkt? Das Alles aber kann an der Tatsache nichts ändern, daß der Meister sich hier selbst vor eine Stilaufgabe gestellt hat, die auch kein anderer an seiner statt hätte lösen können. Die neue Szene erscheint daher weder dichterisch noch musikalisch als mit dem ganzen Drama multipliziert, sondern als zu ihr addiert. Ueberdies weist das motivisch-symphonische Netz zu viele Hilfsmaschen auf, was mit dem Umstande im Zusammenhange steht, daß die Venusberg-Szenen im Drama ursprünglich kaum mehr bedeuteten, als ein Präludium zum eigentlichen Drama, womit auch zweifellos das Richtige getroffen war. Deshalb reichte die Zahl und das Gewicht der inneren Motive und damit auch die der ihnen entsprechenden musikalischen Themen für einen an-

spruchsvolleren Ausbau nicht aus. Dazu kommt noch, daß eine Inszenierung des Bacchanale, wie sie der weithin schweifenden schöpferischen Phantasie Wagners vorschwebte, schlechterdings (und wohl auch im Alles könnenden Bayreuth) nicht zu verwirklichen ist. Ich glaube, daß das in Wagners hohem Geiste bestandene Ideal einer durch höchste Ausdrucks- und Gebärdenkunst sozusagen flüssig gemachten Leistung der bildenden Kunst infolge der unüberwindlichen physischen Grenzen des szenisch Ausführbaren nie auch nur entfernt erreicht werden kann, — vielleicht der einzige Fall einer genialen Selbsttäuschung in Wagners gesamtem Kunstwirken.

Auch in das nächstfolgende Werk, den *Lohengrin*, hat Wagner, der große dramatische Objektivator des Subjektivismus, einen Teil seines persönlichen Wesens gelegt. Hat er in der Gestalt des Tannhäusers vorzugsweise sein Menschliches verkörpert, so in der des Lohengrin sein künstlerisches Selbst, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß die beiden voneinander zu trennen sind. In beiden aber ist es die ihn beseelende Sehnsucht nach Liebe, die dem Ganzen den Stempel aufdrückt. Das Weib der Zukunft ist auch im Lohengrin das Agens. Zieht es den Tannhäuser sozusagen aus der Hölle zum Himmel hinan, so den Lohengrin ‚aus sonniger Höhe an die wärmende Brust der Erde'. Lohengrin sucht, wie der sich im reinen Aether nach Erdenliebe sehnende Zeus, wenn er zu Semele herabsteigt, die *unbedingte* Liebe, das Weib, das den Geliebten um seiner selbst willen liebt. Deshalb verbirgt er seine höhere Abkunft, um nicht ihretwegen bewundert und angebetet, sondern als Mensch geliebt zu werden. Er findet aber nicht, was er gesucht, sondern er erfährt, da seine höhere Natur sich unwillkürlich verrät, jene ihm gleichgültige Bewunderung auf der einen, Neid und Bosheit auf der anderen Seite, weshalb er sich wieder in sein weltentrücktes Reich zurückziehen muß. Wir haben hier eine Allegorie des einsamen Genius, den es nach Geliebt- und Verstandenwerden verlangt. In Elsa, die, wie Wagner selbst sagt, ‚das Unbewußte, Unwillkürliche' ist, ‚in welchem das bewußte willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt', erkennen wir den Volksgeist, von dem der Künstler liebend umfangen sein will, der ihn aber noch nicht aus eigener Kraft zu erkennen vermag. Ein Heiland aber will vor allem, daß man ihn liebe und infolgedessen *an ihn glaube*; andernfalls kann er nicht Helfer und Retter sein. Es ist das so wie mit dem Gott in der eigenen Brust. Will man den Heiland aber nur mit dem Verstande begreifen, sein Wesen vorwitzig ergründen, so muß er ‚von uns geh'n' — wie Lohengrin. Dies der Sinn des Frageverbotes. Das Wunderbare rächt sich oder entschwindet, wenn es durchschaut werden will; als ob es nicht genügte, daß es sich uns geoffenbart! Es sei hier an Eros und Psyche und nochmals an Zeus und Semele erinnert. Diese verlangt den Gott in seiner Herrlichkeit zu sehen und wird deshalb von seinen Blitzen getötet.[98]) ‚Lohengrin' ist das Drama der *tragischen Liebe*. Diese Tragik liegt in der echt weiblichen Natur Elsas begründet und wird durch die tragische Schuld Lohengrins, der auf jene keine Rücksicht nimmt, weil er sie nicht begreift und nach höheren Gesetzen handelt, verstärkt, wodurch die Katastrophe mit zwingender Notwendigkeit hereinbricht. Auch im Lohengrin sind es — trotz des scheinbaren Vorwaltens einer Fülle von Auge und Ohr beschäftigenden äußeren Geschehnissen lediglich innere Vorgänge, die den Gang der Handlung bewirken. Das Herz Elsas ist der eigentliche Schauplatz des Dramas. Nicht aus Neugierde, oder weil sie fürchtet, der rätselhafte Held könnte von niederer Abkunft sein, verletzt Elsa das Verbot Lohengrins, nein, sie tut es, weil sie darin, daß dieser sich ihr, dem Weibe seiner Wahl, nicht ganz zu erkennen gibt, mangelndes Vertrauen erblicken zu müssen glaubt. Auf ‚Glanz und Wonnen' würde sie gerne verzichten, wenn Lohengrin es ihr nicht verwehren würde, daß sie ihm mit vollem Bewußtsein *etwas sein* könnte. In ihrem liebenden Herzen regt es sich wie Eifersucht gegen jene ihr sorgsam verborgene unbekannte Welt, die ihm alles zu sein scheint, und gegen Jene, die ‚seine Art' ganz erkennen zu dürfen so glücklich sind. Er ist ihr eben alles, während sie für ihn nur einen Teil seines Lebensinhaltes bildet;[99]) das kommt ihr voll zum Bewußtsein, wenn er, der in seinem hohen Berufe fast ganz aufgeht, seiner Gattin im Augen-

blicke ihrer höchsten Hingebung die Wonnen seiner Herkunft preist. Da sie aber das unabweisliche Bedürfnis fühlt, Glück und Leid als liebendes Weib mit ihm zu teilen, so tut sie aus tiefster Herzensnot — fern von jeder gewöhnlichen Neugierde — die verbotene Frage. Das ist in der tiefsten Natur des Weibes begründet; und Elsa ist — wie der Dichter selbst sagt — ‚das weiblichste Weib'.[100]) Diesem Weibe gegenüber ist das Frageverbot Lohengrins eine unmögliche Zumutung, weil es den Lebensnerv seines Wesens trifft, und daher liegt auch die tragische Schuld Lohengrins darin, daß er von seiner Forderung nicht zurücktritt, als er den furchtbaren Zwiespalt in Elsas Brust gewahr wird (in dem den dramatischen Kernpunkt bildenden, trotzdem aber unbegreiflicherweise bei den Aufführungen meist weggelassenen sogenannten ‚Quintett' des zweiten Aktes). Die Trennung der beiden ist also eine dramatische Notwendigkeit. Wie Senta und Elisabeth, ist auch Elsa ein holdes jungfräuliches Wesen, das sich im Verlaufe des Dramas zu heldenhafter Frauengröße entwickelt. Liegt diese bei den beiden Erstgenannten in der zum Opfer führenden Erkenntnis der Erlösungsbedürftigkeit des Mannes, so offenbart sie sich bei Elsa in dem Umstande, daß sie die ihr von der Erkenntnis ihrer natürlichen, weiblichen Bestimmung aufgedrängte Frage im vollen Bewußtsein des ihr sicher bevorstehenden Verlustes ihres persönlichen Glückes tut. Ist auch im Lohengrin der Entsagungsgedanke vielleicht nicht ganz so tiefgründig behandelt, wie im Holländer und Tannhäuser oder gar wie im Parsifal, wo der Vater Lohengrins durch Willenskraft und tatenreiche Ergebung ‚das Böse bannt' und die höchste Weihe erwirbt, so tritt doch auch in ihm eine echt Wagnersche Vertiefung des ethischen Gehaltes der dem Drama zugrunde liegenden Volkssage zutage. Lohengrin entsagt, indem er die vom Vater ererbte Weihe neuerdings erwirbt, ‚um sie zu besitzen.' Auch die Lohengrin-Sage kann auf einen Natur-Mythos zurückgeführt werden: auf den liebenden Lenz, der mit seinem Kusse die Erde wieder erweckt. 1841 lernte Wagner in Paris die aus dem 13. Jahrhunderte stammende Schwanenritter-Sage kennen. Die damit verbundene Legende vom heiligen Gral, welche uns Deutschen Wolfram von Eschenbach in seinem Parçival vermittelt hat, ist — wie neuerdings nachgewiesen wurde — keltischen Ursprungs. Die Idee eines mit Zauberkräutern gefüllten Wundergefäßes, das prophetische Kraft verleiht, hat sich im heiligen Grale, der Schale aus der Christus beim letzten Abendmahle trank und worin später Joseph von Arimathia das Blut des Herrn auffing, als Symbol der ewigen Liebe und der Seelenreinheit ihrer Hüter verchristlicht.[101]) Und nun die Musik des Lohengrin! Das Orchester-Vorspiel zum Lohengrin schildert in unvergleichlich weihevoller Weise ‚die wunderwirkende Herniederkunft des Grales.' Das durch das Ohr hellsichtig werdende Auge glaubt wahrhaftig die Engel aus lichten Höhen niederschweben zu sehen, und in Verzückung erschaut es endlich klar die sich in breiten Goldtönen kundtuenden Segnungen des ‚Wundergutes', das dann allmählich den atemlos Lauschenden wieder auf demselben Wege entführt wird. Dieses Stück, eines der herrlichsten und einheitlichsten Tongedichte, die Wagner je ersonnen, bildet den musikalischen Grundton des ganzen Dramas, das — sowie der Holländer auf das Meerkolorit — auf die blendenden Aetherstrahlen der Gralswonne gestimmt ist. Unbeschadet des lebendigen und kraftvollen Tonkarakters, den das ritterliche Milieu des Dramas auszeichnet, durchzieht dieses ein mystisch-religiöser Karakter, der zu seinem symbolischen Inhalt trefflich stimmt. Da im Lohengrin alles Empfindung ist, so ging auch seine ganze Handlung restlos in Musik auf. In ihr herrscht bereits die breite dramatische Melodie, die keinerlei Selbstzweck mehr hat und nur dem Ausdrucke der Seele der Handlung dient, und die sich in den folgenden Dramen Wagners noch zu einem ungeahnt weitatmigen Gebilde weiterentwickeln sollte. Die sogenannten Ensembles sind im Lohengrin noch stark vertreten; sie folgen aber mehr als in den früheren Werken des Meisters rein dramatischen Forderungen, ohne daß damit ihr musikalischer Gehalt Einbuße leiden würde. Der Chor erinnert besonders im ersten und dritten Akt wiederholt an den Chor der griechi-

schen Tragödie. An diese im allgemeinen erinnert auch die Ruhe und Ausgeglichenheit und wahrhaft klassische Reinheit der dramatischen und musikalischen Architektur des ganzen Werkes, nicht zum geringsten auch die Anlage des Szenenbaues. Wie im Holländer, Tannhäuser, in der Götterdämmerung und im Parsifal kehrt zum Schlusse der Schauplatz des ersten Akts wieder, was im Hinblick auf seine ins Tragische veränderte Stimmung einen ungemein harmonischen und künstlerisch befriedigenden Eindruck macht. Im Lohengrin finden wir auch zum ersten Male streng psychologisch entwickelte und breit ausgesponnene Dialoge (kleine Dramen im Drama)[102], wie sie später in den Meistersingern, im Ring und im Parsifal vorkommen, und die für Wagners Art karakteristisch geworden sind. Auch die Erweiterung des Orchester-Apparates von der Zweistimmigkeit zur klanglich vollkommeneren Dreistimmigkeit der einzelnen Bläsergattungen ist von epochebildender Bedeutung. Nach einer in der Meistersinger-Partitur wieder eintretenden Reduktion auf das zweistimmige System, verwendet Wagner vom Ring ab sogar Vierergruppen.

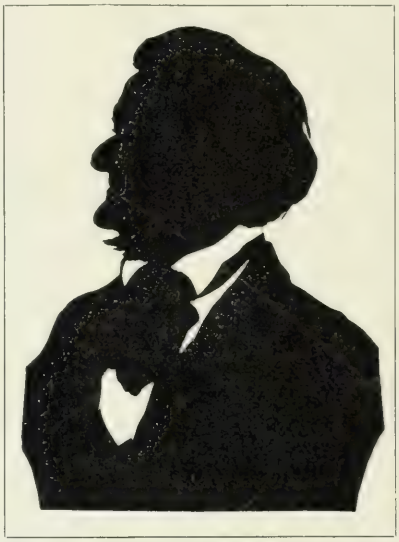


Abb. 70 · Richard Wagner · Silhouette von Dr. Böhler in Wien · Mit Genehmigung der Grauschen Buchhandlung in Bayreuth

Nach dem Lohengrin folgt eine große Pause in Wagners Kunstschaffen, eine Uebergangszeit, in der er sich mit zäher Willenskraft zur Klarheit über das, was er bisher gleichsam unbewußt angestrebt hatte, durchrang. Es ist die Periode der Versuche nach allen Richtungen hin, wie sie die meisten anderen großen Dramatiker ihr ganzes Leben hindurch unternommen haben. Bisher war er in der Stoffwahl einem dunklen Drange gefolgt, der ihn stets das Richtige finden ließ. Das genügte ihm nun nicht mehr. Er wollte den Schwerpunkt seiner Begabung ergründen und sich alles aus dem Wege räumen, was die Erreichung seines noch nicht mit voller Deutlichkeit erschauten Zieles irgendwie behindern hätte können. Er selbst empfand dieses Experimentieren als ‚künstlerische Unfreiheit'. So ergriff er denn die disparatesten Stoffe und suchte ihnen, wenn sie sich seinem Empfinden nicht sogleich völlig einordnen lassen wollten, mit historischen, philosophischen, mythologischen Studien beizukommen, bis er endlich erkennen mußte, daß sie dem eigentlichen Wesen und Ziele seiner Kunst ferne lagen. Es war ein schweres Ringen des Intellekts mit dem künstlerischen Genius, in welchem aber dieser immer den Sieg über jenen davontrug, bis der Meister endlich an den Lichtquell gelangte, aus dem seiner Kunst und damit der Kunst im allgemeinen das wahre Heil entfloß. Zuerst (1848) wandte sich Wagner der Geschichte zu: Friedrich der Rotbart war es, der ihn fesselte. Ein Entwurf dazu ist bisher nicht bekannt geworden; wir wissen nur durch Wagners eigene Mitteilung, daß das fünfaktige (gesprochene) Drama sich vom konkalischen Reichstage bis zum Beginne des Kreuzzuges erstrecken sollte.

Es folgte der ausführliche Entwurf (in Prosa) eines Jesus von Nazareth[103] (1848), als musikalisches Drama gedacht, aber nie ausgeführt. Dem Entwurfe fügte Wagner eine Masse von Exzerpten aus der heil. Schrift bei, sowie alle ethischen, metaphysischen und religiösen Themata, die dem Drama in irgend einer Form einverleibt werden sollten. Wie der ‚Jesus' zum musikalischen Drama gestaltet worden wäre, kann man sich nach dem Vorliegenden, trotz seines umfassenden Inhaltes, gar nicht vorstellen. Wagner sagt darüber in seiner hier bereits wiederholt angezogenen Schrift Eine Mit-

teilung an meine Freunde, er sei in seiner Dichtung Siegfrieds Tod (November 1848) [von welcher noch später im Zusammenhange mit der Besprechung des Nibelungenringes die Rede sein soll] an dem Urquell des Reinmenschlichen angelangt; nun, da er diese Sehnsucht als im modernen Leben unstillbar befunden, sei er auch an den Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse zum menschlichen Jesus von Nazareth gekommen. Seiner Empörung gegen eine liebloſe Allgemeinheit wollte er mit diesem Jesus Luft machen, derselben Empörung, die auch Jesum beseelt habe, als er ihr seine Selbsthinopferung zum Zwecke der Verneinung dieser Allgemeinheit entgegenstellte — ein merkwürdiges Ergebnis der damals in Wagner akuten revolutionären Stimmung, die ihm aus allen Poren drang und ihm jeden Stoff durch die Farbe ihrer Brille betrachten ließ, und die sich auch in seinem weiter unten zu besprechenden Wieland-Drama kundgibt. Wie ganz anders erschien in späterer Zeit seinem geklärten Empfinden der Sühnungstod Jesu![104]) Gleichviel, Wagners Religiosität tritt schon in seinem Jesus-Entwurfe überzeugend hervor. Nur kämpft sie hier noch vielfach mit dem Dogmatischen, das freilich bei diesem Stoffe nicht leicht zu umgehen war. Erst im Parsifal, der von der Christus-Idee durchleuchtet ist, den Erlöser aber nicht in eigener Person vorführt, macht das Dogmatische ganz und gar dem reinmenschlich-Religiösen Platz. Aber auch im Jesus von Nazareth bricht dieses in ähnlicher Weise wie im Schlußakt des Tannhäuser durch; so findet man mitten unter den Worten der Schrift eigene Gedanken Wagners dem Erlöser in den Mund gelegt, wie beispielsweise: ‚Das Gesetz ist die Liebloſigkeit, und selbst da, wo es die Liebe gebieten würde, würde ich in seiner Befolgung nicht Liebe üben, denn die Liebe handelt nur nach sich selbst, nicht nach einem Gebot.' (Dabei steht die Bemerkung ‚sehr auszuführen'!) oder: ‚Jeder Mensch lebt in der Liebe, all sein Tun ist in ihr begriffen, denn sein Leben selbst ist die fortschreitende Entäußerung seines Ichs'; oder: ‚denn es ist unmöglich, durch Ochsen- oder Bocksblut Sünde wegzunehmen.' Wagner hat aber auch bei diesem Stoffe die Unausführbarkeit im Stile seines ‚Kunstwerkes' eingesehen: denn nicht allein die Erwägung, daß die Aufführung eines Stückes, dessen Mittelpunkt die Person des Erlösers bildet, nie wäre gestattet worden, hielt ihn von der Vollendung des Jesus-Dramas ab, sondern in erster Linie die Erkenntnis von dem Mißverhältnisse zwischen seiner Auffassung der Persönlichkeit Jesu und der eingewurzelten Vorstellung des Volkes. Außerdem unterliegt es wohl keinen Zweifel, daß die in dem Entwurfe angehäufte philosophische Weisheit, welcher der Dichter offenbar nicht entraten konnte, in ihrer eminenten Unsinnlichkeit der musikalischen Einkleidung unbesiegbaren Widerstand entgegensetzte, so sehr auch der allgemeine Empfindungsgehalt des Stoffes nach dem Tone verlangte. Ohne starke Betonung des philosophischen Momentes wollte aber Wagner einen Jesus nicht auf die Szene stellen; denn dieser durfte nicht nur handeln, sondern mußte vor allem auch lehren.

Auch einen Achilleus (1849) trug Wagner im Kopfe. Ob es zur Niederschrift eines Entwurfes kam, ist nicht bekannt. Von der Antike trieb es ihn wieder zur germanischen Sage, zum tief sinnvollen (ursprünglich skandinavischen) Mythus des Schmiedes Wieland, der vom Könige Neiding durch Verstümmelung gefesselt und zum Frohndienste gezwungen, sich selbst Flügel schmiedet, mit ihrer Hilfe seinem Peiniger entflieht, hoch aus den Lüften dessen Herz mit tötendem Pfeile durchbohrt und nach der fernen Insel fliegt, wohin ihm sein geliebtes Weib Schwanhilde, dem Zauber ihres Ringes folgend, einst entflogen war. In dem szenisch vollkommen ausgeführten Entwurfe von Wieland der Schmiedt (1849–1850) treten die Gestalten, besonders diejenige des Helden, trotz ihrer symbolischen Bedeutung, ungemein lebendig aus dem märchenhaften Rahmen hervor. Auch diese (zwar noch nicht versifizierte) Dichtung ist aus des Meisters revolutionärem Idealismus hervorgegangen. In dem sich in furchtbarster Not aus eigener Kraft befreienden Wieland wollte er seinem Volke dartun, daß es sich seine Flügel selbst schmieden müsse, um der Erniedrigung entfliehen und jugendliche Kraft und Freiheit wieder erringen zu können. Die Dichtung bedeutet überdies

eine Verherrlichung der Ehe, die — beiläufig bemerkt — auch den Kernpunkt der Anſchauungen Wagners über die Revolution bildet, jedoch in ſeinen anderen Dramen auffallend geringe Berückſichtigung findet.[105]) Die Ueberzeugung vom gegenſeitigen Werte der Liebenden führt hier die große Tat herbei, welche ſchließlich die Wiedervereinigung bewirkt. Dieſer wundervolle dichteriſche Entwurf kommt bis auf den Umſtand, daß er in ſeiner Buntheit etwas unruhig iſt und dadurch einer einheitlichen muſikaliſchen Behandlung Schwierigkeiten bereiten mag, der tönenden Kunſt des Ausdruckes auf halbem Wege entgegen, und es iſt tief zu bedauern, daß Wagner ihn nicht muſikaliſch ausführte. Was wäre das für ein Werk geworden! Ueber den Grund, warum der Meiſter ſich anderen Plänen zuwandte, gibt er in einem Briefe an die Fürſtin Wittgenſtein vom 8. Oktober 1850 Aufſchluß, in welchem er dieſe erſucht, den Entwurf, an dem er mit großer Liebe hing, in ſeinem Namen Liſzt zur Kompoſition anzubieten.[106]) Es heißt da u. a.: ‚Die Dichtung, in ihrem jetzigen Zuſtande, und wie ich ſie jetzt Ihnen hiermit übergebe, iſt das Erzeugnis einer ſchmerzlichen und tieferregten Begeiſterung, in der ich zu Erfindungen getrieben wurde, zu denen ich als Künſtler glaube, Glück wünſchen zu können. Sie verſetzt mich aber jetzt in eine Zeit zurück, in die ich — nicht zurückverſetzt ſein mag. Ich kann jetzt das Gedicht nicht weiter ausführen, weder in Verſen noch in Tönen . . .' Gegen ſolche, aus dem Innern des Künſtlerherzens kommende Argumente gibt es keine Gegengründe. Man muß ſich mit der beklagenswerten Tatſache abzufinden wiſſen.

Noch ein kurzer dichteriſcher Entwurf muß hier erwähnt werden: Die Sieger (16. Mai 1856).[107]) Im Mittelpunkte des Dramas ſteht Buddha, der Weiſe. Es ſollte den Peſſimismus in ſeiner ausgeprägteſten Erſcheinungsform, der völligen (paſſiven) Entſagung predigen, alſo einer ausgeſprochenen ethiſchen Tendenz dienen. Wagner erkannte die Gefahr einer ſolchen Darſtellung, ſtand von einer weiteren Ausführung ab und nahm ſpäter den idealen Gedanken der Sieger in weit reiferer Geſtaltung, jedoch ohne jede tendenziöſe Abſicht, in ſeinen Parſifal auf. Er war bereits ein voll und klar Erkennender geworden. Durch die inneren Erfahrungen, die er mit den eben beſprochenen Entwürfen gemacht, ſowie durch den auf ein feſtes Ziel gerichteten künſtleriſchen Willen, den er ſich durch die theoretiſche Feſtlegung ſeiner Anſichten in einer Reihe von Schriften angeeignet, war ſein Blick geklärt. Er hatte erkennen gelernt, daß der dichteriſche Stoff alles ſei, inſoferne er nur ‚aus dem Geiſte der Muſik geboren' iſt. Und damit begann für ihn nach mehreren Jahren des unſicheren Taſtens die Periode ſeiner reifſten Meiſterſchaft.

Obſchon Wagner bereits mehr als die Hälfte des Ring-Zyklus geſchaffen hatte, als er an Triſtan und Iſolde (1857—1859) ging, ſo wollen wir uns doch erſt dieſem Werke zuwenden, da es weit früher vollendet worden iſt als jenes. Es ſteht überhaupt in der Geſchichte des geſamten künſtleriſchen Schaffens ganz einzig da, daß eine Reihe von koloſſalen Werken ein und deſſelben Meiſters, deren jedes eine ausgeprägte Eigenart, ja man könnte faſt ſagen: ſeinen eigenen Stil hat, gewiſſermaßen gleichzeitig entſtanden iſt. Pläne, Entwürfe, muſikaliſche Skizzen und Partituren von Triſtan, Meiſterſingern, Ring und Parſifal entſtanden, wenn man von den Jahren 1875—1882 abſieht, die ausſchließlich der Parſifal-Arbeit gehörten, innerhalb 30 Jahren in ſcheinbar planloſem Durcheinander. Der Meiſter ließ nämlich Entwürfe liegen und ausreifen, um ſie ſpäter wieder vorzunehmen, und er arbeitete nur, wenn ihn der Schöpferdrang dazu trieb. Von jeden dieſer Werke, den Triſtan ausgenommen, ſind einige dichteriſche Entwürfe im Laufe der Jahre entſtanden, ſo daß die endgültige Faſſung eines jeden ſich weſentlich von ſeiner urſprünglichen unterſchied. Nur Triſtan und Iſolde entſtand in Einem Zuge und auf Einen Wurf. ‚Das war ein Müſſen, war ein Zwang! — Euch ſelbſt, mein Meiſter, wurde bang.' Es iſt aber auch das einheitlichſte von allen Wagnerſchen Dramen geworden. Noch gewaltiger als in den früheren Werken, machte ſich im Künſtler der Drang geltend, Selbſterlebtes in einem Drama zu objektivieren. Es war — wie ſchon im vorhergehenden Kapitel erwähnt — ein autobiographiſches Moment von höchſter Bedeutung

(‚Selbst dann bin ich die Welt!'), das ihn dieses Werk so plötzlich in Angriff nehmen ließ. Deshalb kommt auch darin das Reinmenschliche so überzeugend zum Ausdrucke. Es kümmert uns kaum, daß Marke ein König, Tristan ein Ritter, Isolde die Erbin eines Königreiches ist, es läßt uns ganz gleichgültig, zu welcher Zeit und in welchem Lande die Handlung vor sich geht; uns berührt in diesem Werke nur das von Zeit und Raum losgelöste Menschliche: in Tristan und Isolden, die bis zum völligen Weltvergessen gesteigerte grenzenlose Liebefähigkeit, in Tristan im besonderen die makellose Ritterehre und Vasallentreue, in Marke die Verkörperung höchsten Seelenadels, in Brangänen und Kurwenal die der rührendsten Dienertreue. Alles ist hier tief innerlich, groß, erhaben und das Maß des Gewohnten weit hinter sich lassend. Deshalb empfangen wir auch in dieser Tragödie der Liebe — die entsprechende Aufnahmefähigkeit vorausgesetzt — Eindrücke von so unerhörter Art, wie sie in ähnlicher Stärke kein zweites Drama hervorzurufen vermag. Den Grundton der Tristan-Tragödie bildet Sehnsucht und Weltflucht. Das tragische Wesen des menschlichen Daseins wird darin aufgedeckt. ☙ Ist schon im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin das Drama aus dem Innern der handelnden Personen heraus entwickelt, so spielt es sich im Tristan sozusagen ganz in deren Herzen ab. Aeußere Vorgänge gibt es fast gar keine; sie sind auf das Allernotwendigste beschränkt. Und wären nicht die Gebärden der Darsteller für ein schärferes Erfassen der Seelenvorgänge von unentbehrlicher Wichtigkeit, wir bedürften des leiblichen Auges gar nicht. Nur fünf Personen tragen die Handlung, kein Chor ‚belebt die Situation', und die drei Akte, die eine ganze Welt umfassen, sind nicht viel mehr als drei große Szenen. Nur in dieser außerordentlichen Einfachheit konnte die Musik die ihr hier zugewiesene ungemeine Aufgabe erfüllen, ohne dabei ihrer Einheitlichkeit verlustig zu gehen. Es wäre für Wagner ein Leichtes und wohl auch nicht undankbar gewesen, seiner Tristan-Tragödie, deren romantische Vorgeschichte, wie sie in der Sage vorliegt, einzuverleiben. Es war ihm aber nicht um kurzweiliges Vielerlei zu tun, sondern um Konzentration auf das Eine, dessen Darstellung ihm einzig im Sinne lag: auf den ‚Tod durch Liebesnot'. Jede Ablenkung vom Hauptziele wollte er daher vermeiden, damit der das Werk Genießende nicht zerstreut, sondern vielmehr erhöhter Sammlung zugeführt werde. Er faßte also alles zum Verständnisse seines Dramas Nötige, ihm zeitlich Vorausgehende in die großen Dialoge des ersten Aktes aufs knappste zusammen und ließ die Handlung im Stadium der großen Spannung einsetzen, das der Ankunft Isoldens am Strande von Cornwall unmittelbar vorhergeht. Wir sehen Isolden auf dem Schiffe des Königs Marke, welchem sie von Tristan, dem Mörder ihres Oheims, als Braut zugeführt wird. In ihrem und in Tristans

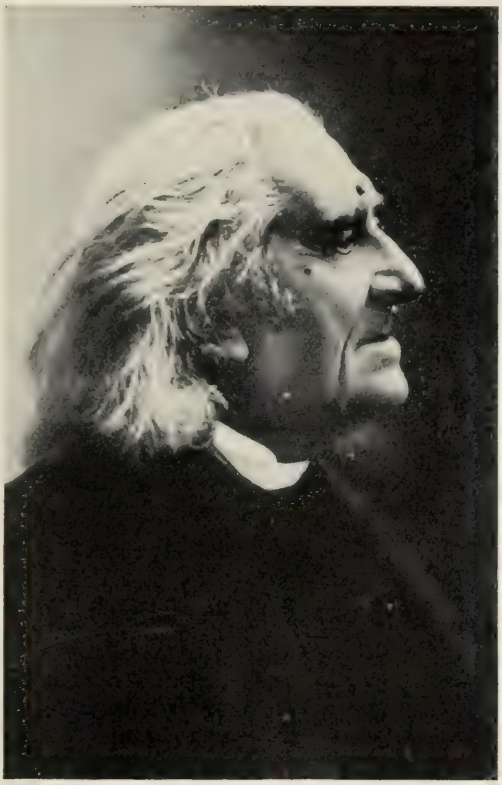


Abb. 71 · Franz Liszt

Herzen brennt die Glut gegenseitiger unausgesprochener Liebe. Tristan, dem die eigene Ehre und die seines Königs über alles geht, verschließt männlich seine Leidenschaft gegen Isolden, die ihm einst, als er von Morold schwer verwundet worden war, weil sie ihn liebte, das Leben gerettet hat. Aber auch Isolde ist zu stolz und über die ihr widerfahrende Schmach, vom geliebtesten Manne einem ihr fremden und gleichgültigen Fürsten zugeführt zu werden, zu tief erbittert, um Tristan ihr Herz öffnen zu können. So faßt sie denn den wilden Entschluß, an ihm Rache zu nehmen, indem sie von ihm Sühne für Morold fordert. Er soll den Todestrank schlürfen, und sie will ihn mit ihm teilen. Doch ihre Dienerin Brangäne hat diesen in ihrer Herzensangst heimlich mit einem Liebestranke vertauscht. Gleichviel: ihrem tragischen Schicksale kann Isolde auf keine Weise entrinnen. Gemeinsam leeren sie nun den Becher. In dem Wahne, daß sie den Tod getrunken, lösen sich ihre Lippen zum überschwänglichsten Geständnisse ihrer gegenseitigen Liebe. Nicht der Liebestrank ist es also, der diese Wirkung hervorruft, sondern lediglich der Umstand, daß sie sich angesichts des sicheren Todes frei vom Gesetze der Lebenden fühlen, also — wie wir sehen — ein rein psychisches Moment, welchem gegenüber es ganz gleichgültig ist, ob die Liebenden ein Wunderelixier oder etwa nur reines Wasser getrunken haben. In dem Augenblicke, als sie landen, erfahren sie, daß sie getäuscht wurden und daß sie — leben müssen. Die Tragik lastet mit voller Wucht auf ihnen. Nur den Tod können sie noch ersehnen, den Tod als einzigen Erlöser aus dem unlösbaren Konflikt — und der heiß ersehnte tritt nicht ein. So begeben sie sich aus dem Banne der menschlichen Gesellschaft und ihrer Sitte in den eines höheren Gesetzes, desjenigen, das sie von je für einander bestimmte. Auch hier sehen wir Wagner wieder in revolutionärer Auflehnung gegen das starre Gesetz auf Seite des ‚Ewig-Natürlichen'. Weil sie sich gestorben fühlen, lieben sie sich — schuldlos; doch sie leben noch, daher dürfen sie sich nicht ganz gehören. ‚Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonnen und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles wie wesenloser Traum verstoben: nur Eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!' Tristans und Isoldens Liebe kennt nichts außer ihr Liegendes; vor und nach ihr ist das Nichts. Der Tag ist ihr die neidische Welt, die Lüge, der sie entfliehen, die Nacht allein die Wahrheit — ihre Liebe! Deshalb bitten sie diese: ‚Löse von der Welt mich los!' Als König Marke durch Melots Verrat ihre Liebe entdeckt, steht der Entschluß Tristans fest, das ersehnte ‚Wunderreich der Nacht' zu betreten, in das Isolde ihm folgen zu wollen erklärt, und stürzt sich ins Schwert des von ihm zum Kampfe herausgeforderten Melot. Schwer verwundet liegt Tristan — vom treuen Kurwenal gepflegt — unter einer Linde im verödeten Hof seiner alten an der See liegenden Stammburg Careol und erwacht zu neuem Tage und furchtbarem Sehnen, er, der schon im geheimnisvollen Lande des ‚göttlich ewigen Urvergessens' zu weilen wähnte; vor Sehnsucht kann er nicht sterben. Da endlich naht Isolde übers Meer — er reißt sich die Wunde in liebesseligem Selbstvernichtungstaumel auf und sinkt entseelt in ihre Arme. Marke, der Seelengroße, der sich nur über Tristans, nicht über Isoldens Untreue gekränkt hatte, eilt — von Brangänen über den Sachverhalt aufgeklärt — herbei, um seinem Weibe zu entsagen und die Liebenden zu vermählen — jedoch zu spät: Isolde haucht ihre Seele an Tristans Leiche aus, dem Geliebten in das heiß ersehnte ‚Wunderreich der Nacht' folgend, in das ihr den Weg zu zeigen, sie ihn einst gebeten. Wie schon früher einmal erwähnt, hat Wagner den Stoff völlig frei gestaltet und zu ungeahnter ethischer Höhe gehoben. Die Voraussetzung, auf der das ganze Drama aufgebaut ist, daß Tristan und Isolde sich von Anbeginn an lieben, diese Liebe einander aber erst nach dem Genusse des vermeintlichen Todestrankes gestehen, ist Wagners ureigenste Erfindung. So wird der Todestrank nicht nur zum Hebel des Dramas, sondern auch zum Symbol für das innere Müssen der beiden

Helden, für das Unerklärliche in ihnen. Wie klein muß dagegen der Hergang in dem — im übrigen mit echt poetischem Geist ausgeführtem — Epos des Gottfried von Straßburg erscheinen! Durch das ganz zufällige Trinken eines Liebeselixiers entsteht da in Tristan und Isolden ein innerlich nicht im geringsten motiviertes erotisches Gefühl. Es folgen dann allerlei abenteuerliche Liebesepisoden, in denen die sinnliche, aber herzenskalte Isolde zwischen Tristan und Marke immerfort auf- und abpendelt, worauf sie schließlich sogar ihre unermüdliche Helferin aus Furcht vor Verrat aus dem Wege räumen läßt. Der betrogene Marke späht unablässig umher, um seine Gemahlin beim Ehebruche zu ertappen. Die unverhüllte Sinnlichkeit dieser Darstellung versöhnt nur durch die Naivetät, mit der sie vorgebracht wird. Es ist eher anzunehmen, daß Wagner die altfranzösischen Quellen gekannt hat, aus welchen Gottfried geschöpft, und daß er der mittelhochdeutschen Dichtung nur die Eigennamen entlehnt hat. Die bretonische Originalsage war bereits vom 6. bis zum 13. Jahrhundert überaus volkstümlich [108]) und wurde wiederholt dichterisch behandelt. Wagner betrachtete hinsichtlich der darin niedergelegten Weltanschauung den Tristan als Ergänzung des Ring-Zyklus. In beiden Dramen führt — wie Wagner selbst in einer seiner Schriften bemerkt — eine ähnliche Situation zum Untergange des Helden: Tristan freit, gerade so wie Siegfried, die Geliebte für einen anderen, und zwar auch ‚im Zwange einer Täuschung'. Im übrigen unterscheiden sich diese Kunstwerke in wesentlichen Punkten stark voneinander. Während im Ring vielfach philosophische Ideen dem Drama einverleibt worden sind, als deren bewußter Träger hauptsächlich Wotan erscheint, duldete die Tristan-Tragödie mit ihrer unmittelbaren Darstellung des mächtigsten aller Gefühle kein Gedankenspinnen. Was darin so erscheinen mag, z. B. der kolossale Liebesaustausch des zweiten Aktes, besteht hauptsächlich aus Reflexen der im tragischen Konflikte befindlichen Seelen auf den Verstand, durch den sie sich auslösen. Alles darin ist Sehnsucht, Schmerz und Wonnetraum, nichts Philosophie. Mit Schopenhauers Gedankenwelt hat aber die Todessehnsucht der beiden Liebenden deshalb nichts zu tun, weil sie keine absolute Verneinung des Willens zum Dasein, sondern sogar eine starke Bejahung, wenn auch auf dem seltsamen Wege durch den Tod, als dem Befreier aus der Tragik ihres persönlichen Konflikts und dem Vollbringer ihres auf Vereinigung gerichteten Wollens bedeutet. Das ist der ihre eigene Erlösung herbeiführende ‚Tod durch Liebesnot', während der Brünnhildens auf einer weit höheren Stufe der Ethik steht, weil ihr Liebesbegriff den Egoismus völlig abgestreift hat. Auf gewisse Einzelheiten des Tristan mag ja Schopenhauer abgefärbt haben; sie sind aber nicht von wesentlicher Bedeutung für das Drama. Es wurde u. a. auch behauptet, daß Schopenhauers (buddhistische) Lehre von der Präexistenz in Tristans Worten ‚Den furchtbaren Trank, der der Qual mich vertraut, ich selbst, ich selbst — ich hab ihn gebraut!' zum Ausdrucke komme. Das ist eine äußerst gesuchte Auslegung. Wir haben darin nichts als eine Vorstellung der erhitzten Fieberphantasie eines fatalistisch angelegten Naturells zu erblicken. Das Geheimnis der erschöpfenden Darstellung der Liebe liegt einzig in der Mitwirkung der Musik. Auch der Wortausdruck des größten Wortdichters hätte an der Aufgabe, die sich der Wort-Ton-Dichter gestellt hat, scheitern müssen. Wagner selbst sagt über den Stil seines Tristan treffend: ‚An dieses Werk erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.' In der Tat: Wagner hat im Tristan die äußersten Konsequenzen seiner Anschauungen vom neuen Drama gezogen, über die er auch später nicht mehr hinausgegangen ist. Schon bei früherer Gelegenheit [109]) charakterisierte ich das Wesen der Tristan-Musik und deren bewunderungswürdiges symphonisches Gewebe. In ihr ist alles flutendes Leben, ist alles Prozeß, nichts Gewordenes oder Fest-

gelegtes wie beispielsweise so Vieles im Ring, in dem daher die Plastik der Leitmotive auch eine entsprechend größere ist als die derjenigen im Tristan, die im vollsten Sinne des Wortes Symbole sind. Insbesondere die Musik zum zweiten Akt ist ein Phänomen, ganz einzig in seiner Art, der vulkanische Ausbruch des überschwänglichsten Künstlerherzens, dabei durchaus ideal und unsinnlich, wie die damit ausgedrückten Empfindungen von Liebe, Ehre, Nichtmehrsein. Wie konnte nur dieser ausgesprochene Grundzug so oft mißverstanden werden! Den Höhepunkt erreicht dieser Ausdruck am Schlusse des Dramas, bei Isoldens Liebestod, dem nur in Tönen darstellbar gewesenen Nirwana. Schon das Melos des Vorspieles ist vom Lavastrome der glühenden Tristanseele durchflutet. Es ist ein lebendiger Organismus mit ähnlicher Entwickelung wie das Lohengrin-Vorspiel, nur von gänzlich verschiedenem Inhalte; ein gleichwertiges Gegenstück dazu. Man fände kein Ende, wollte man den Herrlichkeiten der Tristan-Musik nachgehen. Nie ist die Sehnsucht in ihrer Stufenleiter vom ‚äußersten Wonneverlangen' bis zur ‚allerentschiedensten Todessehnsucht' überwältigender in Tönen ausgedrückt worden, wie im Tristan und besonders im Schlußakte dieses unvergleichlichen Werkes. Und wo findet sich eine klarer gegliederte, einfacher und edler aufgebaute Rede wie die Markes im zweiten Akt, die fast nur auf die rhetorische Eindringlichkeit ihrer Deklamation angewiesen ist und doch so tief erschütternd wirkt? Das Tristan-Drama taucht völlig in der Musik unter; und diese gewinnt wieder nur Sinn und ethischen Wert durch das Drama, das aus ihrem Schoße hervorgegangen ist.

Dasselbe, was der subjektive Schriftsteller Wagner in der prächtigen Abhandlung Was ist deutsch? unter dem Gesichtspunkte einer historischen Kritik der Deutschen getan, tut der Künstler Wagner in seinem nationalen Werke Die Meistersinger von Nürnberg (1845; 1861—67): er preist die herrlichen Kräfte seines teuren Volkes und geißelt unbarmherzig dessen Schwächen. In dem Kunstwerke aber hat er sich — wie in den vorhergehenden Dramen — auch noch persönliche Empfindungen von der Seele geschrieben, die in dem Kampfe begründet waren, den seine neue Kunst mit der Beschränktheit und Bosheit der Welt zu bestehen hatte. Er war aber viel zu sehr Künstler, als daß er sein Werk zum Sammelplatze tendenziöser Ausfälle und polemischer Angriffe gemacht und es dadurch verkleinert hätte. Trotz des Umstandes, daß die Gestalten der Meistersinger-Komödie an Zeit und Ort gebunden sind, haben sie etwas Ewiges, Urmenschliches in sich, das uns immer zugänglich sein wird. Das Subjektive des Künstlers und das Objektive des Dramas durchdringt sich in diesem einzigartigen Werke in bewunderungswürdiger Weise; sonst wäre es auch kein so außerordentliches Kunstwerk. Dem Dichter der Tragik und erhabenen Heldengröße hatte man das tiefe Verständnis für das bürgerliche Volkstum und die überzeugende Schlichtheit seiner Schilderung, sowie die Fähigkeit, es bis in die geheimsten Regungen seines Innenlebens zu durchleuchten, kaum zugetraut. Aber dieser echte Dramatiker hatte eben eine ganze Welt in sich, so wie Shakespeare, der das Tragische und Heitere des Lebens in seiner genialen Natur vereinigte, welcher nichts Menschliches fremd war. Dem wahrhaft großen Dichter ist es gegeben, sein vom Weltleiden erfaßtes Inneres ebenso leicht durch die tragische wie durch die heitere Kunst zu befreien. In Zeiten höchster Not und Trauer vermag der Beneidenswerte seinem Genius ein lachendes, sonniges Werk zu entlocken. So hat Wagner in der schwersten Zeit seines Lebens die Meistersinger entworfen. Die Verbindung schönster Heiterkeit mit tiefem Ernste durch die goldene Brücke des Humors macht dieses Werk zum richtigen Lustspiele, freilich nicht im Sinne des von uns Deutschen zur Mustergültigkeit erhobenen Stiles der comédie française, sondern im rein und ausschließlich deutschen, ja zu einem wahren Fest- und Erbauungsspiele des deutschen Volkes. Alle Elemente des deutschen Wesens sind in ihm zusammengefaßt, von der Naivetät des derbkomischen alten Volksschwankes mit seinem für begangene Missetaten geprügelten Hanswurst bis zur Höhe edelster Sittlichkeit und Begeisterung. In den Meistersingern zeigt uns der dramatische Dichter das Volk, wie er es sieht, also durchaus persönlich; er wird aber nie selbst zum

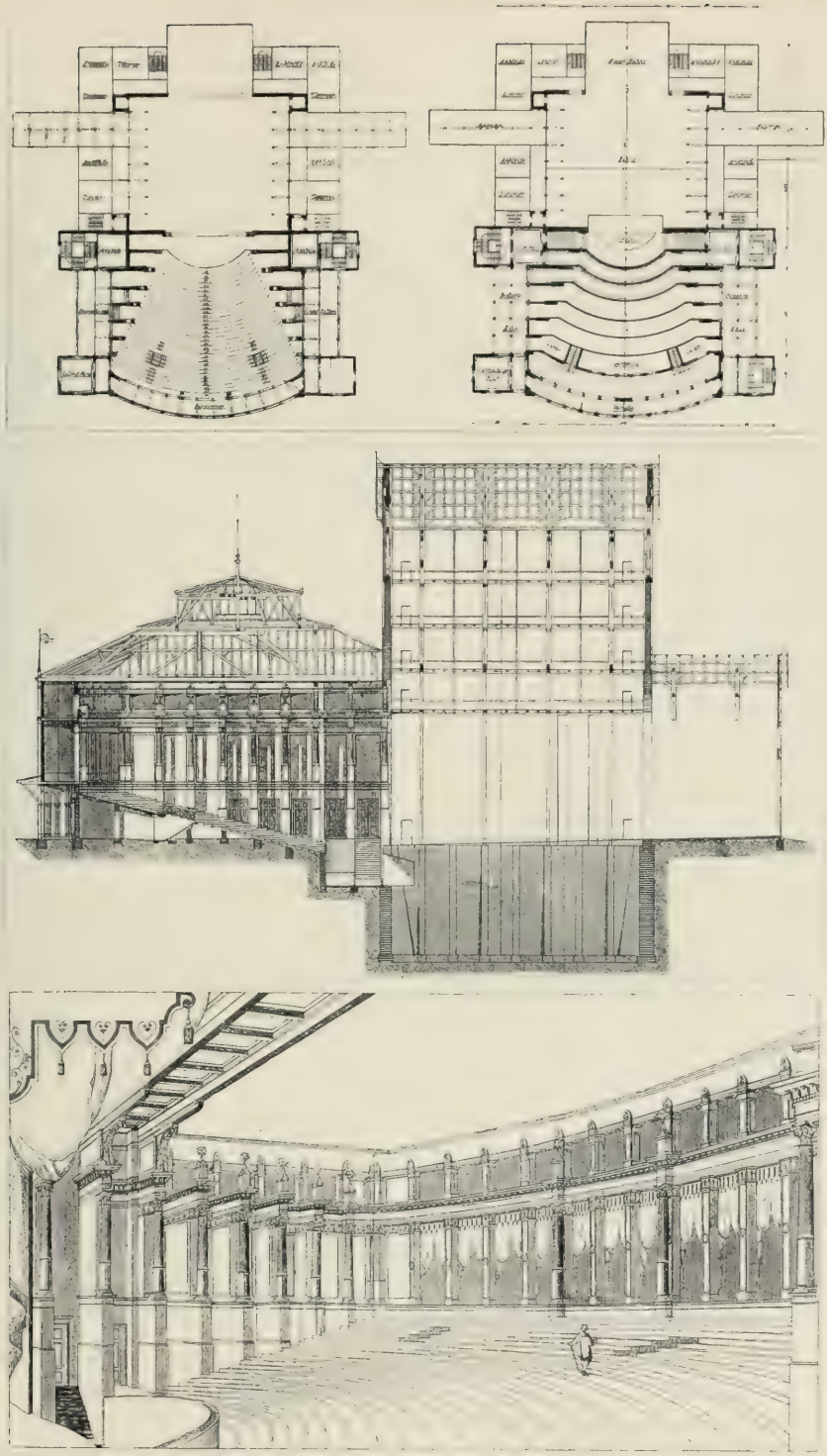


Abb. 72–74 · Drei architektonische Pläne vom Bayreuther Festspielhause · 1) Grundrisse 2) Längsdurchschnitt 3) Zuschauerraum · Mit Bewilligung des Verlegers C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig den Originalen aus Richard Wagners Gesammelten Schriften und Dichtungen IX. Band nachgebildet.

Kleinbürger, wie etwa der sympathische, aber in engem Gesichtskreise schaffende gemütvolle Lortzing, sondern gestaltet stets als mit dem Volke empfindender, alles an ihm begreifender, jedoch hoch über ihm stehender Künstler. Die feinfühligen Griechen hatten zur Vermittelung der Tragödie mit dem Alltagsleben an die Darstellung jener eine Art Parodie geknüpft,[110]) das sogenannte Satyrspiel. In gewissem Sinne erscheint — wie schon früher erwähnt — der Werb- und Wettgesang in den Meistersingern als eine solche gegenüber dem Sängerkrieg im Tannhäuser. Das einzige uns erhaltene Satyrspiel ist des Euripides Kyklops. In ihm spielt Odysseus in manchem Betracht eine ähnliche Rolle wie Hans Sachs in den Meistersingern: er ‚lenkt den Wahn'. Im ersten Entwurf des Wagnerschen Werkes aus dem Jahre 1845[111]) steht Sachs den anderen Meistern ironisch gegenüber. Der Dichter sah aber nur zu bald ein, daß es in einem musikalischen Schauspiele, das einer gemütlichen Grundlage unmöglich entraten konnte, mit der Ironie und Satyre allein nicht gehe, und so blieb denn der Entwurf in Ermangelung einer dieses Gemüt zum Kernpunkte der Handlung machenden Idee fünfzehn Jahre liegen. An die Stelle der Ironie trat dann jene der Musik zugängliche ‚erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit' des Humors, die — wie Wagner von der Musik sagt — uns lächelt, nie aber lachen machen kann,[112]) welche den Künstler in den Stand setzt, die Menschheit mit nachsichtsvoller Liebe zu umfassen und ihre Schwächen durch die Kunst zu verklären, statt sie zu verspotten. Nur ein ‚unverbesserlicher' Optimist konnte ein so heiteres, versöhnliches Werk ersinnen, in dem die Schatten nur dazu da zu sein scheinen, um den Sonnenglanz zu erhöhen. Daran kann auch der Umstand nichts ändern, daß selbst in ihm Schopenhauersche Ideen wortgetreue Aufnahme gefunden haben, wie beispielsweise in Sachsens Wahn-Monolog, der in der ersten Fassung lediglich den Zweck gehabt hatte, den Nürnberger Poeten den Verfall der Dichtkunst beklagen zu lassen. In der zweiten endgültigen Fassung des Werkes haben wir den bewußten Schöpfer des aus dem Innern der handelnden Personen heraus gestalteten Wort-Ton-Dramas vor uns. Im Innern Hans Sachsens und Evchens spielt sich hier das eigentliche Drama der Meistersinger ab. Der kinderlose Witwer Sachs überwindet seine innige Neigung zur Goldschmiedstochter, indem er, obwohl er des Sieges fast gewiß sein konnte, sich nicht am Wettsingen beteiligt und sie vornehmen Sinnes zwar nicht dem galligen Beckmesser, aber dem jungen Ritter aus Frankenland überläßt, der sie, die mit ganzer Seele an Sachs gehangen, so daß sie willig dessen Weib geworden wäre, erst die wahre Liebe gelehrt hat. Ja, Meister Sachs geht noch weiter: er bleibt in seiner schönen Entsagung nicht passiv und verhilft sogar dem Ritter mit Beharrlichkeit zum schließlichen Siege, indem er sich schon in der ‚Singschule' bei dessen Bewerbung um die Aufnahme in die Meisterzunft gegen die Meister auf seine Seite stellt und endlich noch an dem Gelingen seines Werbesingens tätigen Anteil nimmt. ‚Die ganze Bedeutung der äußeren Welt hängt hier' wie sich Wagner ausdrückt — ‚allein von der inneren Seelenbewegung ab'.[113]) Sehr bedeutungsvoll für die Entwickelung des inneren Dramas ist Hans Sachsens derbhumoristisches Schusterlied im zweiten Akt, und zwar durch den Eindruck, den es — der Stammutter Eva Sünde behandelnd, die der Menschheit das Paradies geraubt auf Evchen macht. Dieses Lied — nebenbei bemerkt ein Meisterstück poetischer Stilkunst — ist für die Meistersinger ein ähnlicher Gefühlsmittelpunkt, wie etwa die Ballade der Senta für den Holländer. Ein wundervoller und dabei höchst natürlicher Einfall des Dichters ist es, daß er das von Sachs in der aufregenden Johannisnacht zu Beckmessers Aerger so laut gesungene und mit Hammerschlägen auf den Leisten begleitete Eva-Lied — wie sehr natürlich — in den Traum des Ritters übergehen läßt, aus dem dann dieser die Eingebung für sein Preislied empfängt, das sein Lebensglück, die Vereinigung mit Evchen, herbeiführt. Also ‚Wahrtraumdeuterei'![114]) Diese Erklärung[115]) ist aber wahrlich keine solche, so ungezwungen ergibt sie sich aus der kongenialen Inspiration, die der Dichter Wagner seinem älteren Bruder in Apoll zuteil werden läßt. Das Schusterlied kann man für sich als eine kleine Tragikomödie und

damit als eine humorvolle Selbstbefreiung eines Dichters aus seiner Herzensnot ansehen. Trotz aller bunten äußeren Vorgänge ist auch bei den Meistersingern die Erscheinung des Dramas auf das Einfachste beschränkt. Ohne lebhaft bewegte Vorgänge wäre dieser Stoff gar nicht zu behandeln gewesen. Vor allem war es für den Dramatiker nötig, das Milieu zu schildern, mit dem das eigenartige Nürnberger Bürgertum, in dessen Schoß diese Handlung einzig möglich war, so innig verwachsen ist; dann mußte das große Publikum mit dem fast nur mehr dem Literarhistoriker geläufigen Wesen der Meistersingerzunft, das seinem Bewußtsein längst entschwunden war, sowie mit deren besonderem Idealismus einer- und verknöcherter Regelsucht anderseits, erst wieder vertraut gemacht werden. Mit welch großer Geschicklichkeit hat es Wagner verstanden, diese Schilderungen und Belehrungen teils neben der Handlung herlaufen zu lassen, teils sie darein zu verflechten! Aber auch die Karakteristik der Gestalten verdient Bewunderung. Einige sind gar nur mit wenigen Strichen skizziert und stehen doch leibhaftig vor uns. Das bezieht sich hauptsächlich auf die kurzen Bemerkungen, die den Meistern in der Singschule in den Mund gelegt sind und die jedem derselben ein markantes Profil verleihen. Und wie meisterhaft sind die Hauptgestalten gezeichnet: der herzige Lehrjunge David, bei dem die Liebe durch den Magen geht, seine angejährte Herzallerliebste, die Amme Magdalena, die das wohl weiß und ihren David ‚füttert', wenn er ‚cariren' muß und ‚streichelt', wenn er geschlagen wird; der seiner Singschulvorstands- und Tabulaturhüterwürde stolz bewußte Bäcker Kothner; der bürgerliche Aristokrat Veit Pogner; der gallige Stadtschreiber und Merker Sixtus Beckmesser, dieser Typus selbstgefälliger, auf das Echte und Neue eifersüchtiger, nörgelnder Unproduktivität, deren reaktionäre Bestrebungen schließlich jenem unfreiwillig mit zum Durchbruche verhelfen; der die sieghaft vordringende neue Kunst repräsentierende enthusiastische junge Walther Stolzing, auch ein Held, ‚der das Fürchten nicht kennt'; und gar der die verirrten Menschlein an der Hand des Humors und der Liebe lächelnd zum guten leitende Hans Sachs als Personifikation des zwischen neuer Kunst und spießbürgerlicher Kleingeistigkeit vermittelnden seherhaften deutschen Volksgeistes; zu guter Letzt noch das tief empfindende, nach außen hin schalkhaft und schnippisch sich gebende echt deutsche Bürgermädchen Evchen Pogner, gleichsam das Herz dieses Volkes vorstellend, das seinen Sachs liebt, weil es seine Größe fühlt; nicht zu vergessen die köstlichen Lehrbuben mit all ihrer urechten gottlosen Ausgelassenheit, die sich über nichts so sehr freuen, als wenn dem hochweisen Herrn Merker oder der gestrengen Tabulatur eins angehängt wird oder — wenn es eine Prügelei setzt. Sie alle sind Fleisch von unserem Fleische, daher jedem von uns vertrauter und heimlicher, als die erhabenen Götter- und Heldengestalten der Tragödien des Meisters.

Ganz abgesehen von dem tiefen allegorischen Sinne der Meistersinger-Komödie, die den ewigen Kampf um den Werdeprozeß der Kunstentwickelung dramatisch versinnlicht, besitzen wir in ihr ein geradezu klassisches Kulturbild deutscher Art und Sitte, wie es kaum ein zweites gibt, und eine meisterhafte Sprachschöpfung, die sogar von geprüften Literaten anerkannt werden mußte. Wie aber hat es Wagner auch verstanden, aus dem von Wagenseil und von Anderen gesammelten gelehrten Material über die Meistersingerei des 15. und 16. Jahrhunderts mit der Kraft eines echten Dichters ein blühendes Gegenwartsleben hervorzuzaubern! Ja mehr als das: Wagner hat Sachs ‚als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes' aufgefaßt und dargestellt und hat in dem herrlichen Verhältnisse Sachsens zu Walther Stolzing die fruchtbare Verbrüderung von Volk und Adel durch die Kunst und die Stärkung des sittlichen und religiösen Geistes aufgezeigt, den die Pflege der Kunst im Schoße des Volkes (also der ideale Dilettantismus) bewirkt, aus welcher, mag sie auch oft in Pedantismus und Kleinlichkeit ausarten, sich doch immer wieder Elemente entwickeln, die echter Kunst den Boden bereiten helfen. Hat ein solches Volk einen Führer mit so weitem Blick, wie Sachs, der, weil er ein wahrer Dichter, also ein Seher ist, die Frucht schon im Keime zu erkennen und zwischen Gegenwarts- und Zukunftskunst

weise zu vermitteln vermag, – dann wohl ihm; denn es wird ihm das Glück zu teil, gemeinsam mit seinem Führer das Morgenrot einer neuen Kunst zu begrüßen. ☙ Es soll hier noch auf einige besonders feine dichterische Züge in den Meistersingern hingewiesen werden. Man beachte Beckmessers auf die Lautenstimmung komponiertes Werbeständchen im zweiten Akt! Wie trefflich ist da der Ton der Zeit getroffen und wie köstlich der Ausdruck dichterischer Impotenz! Die unwiderstehliche Komik dieser Szene wird noch erhöht durch das Gedränge, in das der Stadtschreiber infolge des von Sachs mit dem Hammer auf dem Schusterleisten (!) vermerkten Mißverhältnisses zwischen Ton und Weise seines Liedes gerät, so daß der Sänger schließlich, um jede weitere Störung seines Vortrages hintanzuhalten, die ganze Serenade ohne jede Zäsur herunterschreit. Schließlich sausen sozusagen von tausend Lippen die Fetzen seines eigenen Liedes wie moralische Keile auf den Stadtschreiber hernieder, begleitet von den wirklichen Schlägen, die ebensoviele Arme seinem leiblichen Buckel applizieren: ‚die er rief, die Geister, wird er nun nicht los'. Da erklingt plötzlich das Horn des Nachtwächters: in wenigen Augenblicken ist Platz und Gasse leer; der Mond lugt über den steilen Giebeln hervor; man merkt's dem guten Alten an, daß er das Lachen kaum unterdrücken kann — und tiefer Friede liegt über allem ausgegossen. Nur der Genius der Liebe wacht in den Herzen des jungen Paares: das verrät uns der gedämpfte Streicherchor mit dem spinnwebenzart gebrachten Liebesmotiv, über das wie ein schattenhafter Kobold die Erinnerung an Beckmessers Lied und Leid huscht. ☙ Und im dritten Akt: Evchen empfindet das keusche Bedürfnis, Sachs, dem Freunde, ihre Liebe zum Ritter und ihre Herzensangst anzuvertrauen. Mit unverblümten Worten vermag sie es aber nicht; und so verlegt sie ihre Empfindung in die Klage über den drückenden Schuh, der bald zu eng, bald zu weit ist. Doch der tiefe Seelenkenner errät sofort, wo's sitzt. Es folgen unmittelbar nach dem Liede des jetzt in die Stube getretenen Walther zwei Gemütswallungen von so mächtig ergreifender Art, wie sie nur das brunnentiefe Dichtergemüt eines echten Deutschen mit Hilfe der Seelenkünderin Musik ausdrücken konnte: erst das Gepolter des den Entsagungsschmerz mit dem Aufgebote der ganzen Kraft seines herrlichen Humors niederkämpfenden Sachs, mit dem er den Zwiespalt seiner aufgewühlten Seele betäuben will (‚Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not!') und dann Evchens Apostrophe an den innig verehrten väterlichen Freund, in der sie ihrem, von den wechselvollsten Gefühlen bestürmten Herzen mit einem Strome von Zärtlichkeit und Dankbarkeit Luft macht. Mit dieser Expektoration erwacht in Eva das durch die Liebe ‚welthellsichtig' gewordene Weib, dem eine nicht einzudämmende heftige Glücksempfindung das letzte Geständnis aus der Brust reißt. Auch in diesem Drama vollzieht sich also das Reifen der unbewußten Jungfrau zum bewußten Weibe, welche innere dramatische Entwickelung uns Wagner mittelst seiner reichen Tonsprache miterleben läßt. ☙ Wie wunderbar wird ferner in Walther Stolzing der begnadete Dichter damit karakterisiert, daß ihn Wagner sein mit Hilfe des erfahrenen Sachs in die entsprechende Form gebrachtes Preislied beim Festsingen in der Begeisterung des Augenblickes in ungeahnter Weise weiterspinnen und durch neue Wendungen (‚dort unter einem Wunderbaum') bereichern und damit Sachs zu erhöhter Bewunderung und die widerstrebenden Meister zur Anerkennung zwingen läßt, während er Beckmesser seinen Wettgesang auf dieselbe öde Tonformel singen läßt, die seinem ominösen Ständchen zugrunde lag! Der alle Regeln kennende unfruchtbare Schwerenöter steht hier unmittelbar neben dem unbewußt schaffenden gottgesegneten Dichter; bei jenem alles Buchstabe bis zum hellen Unsinn, bei diesem alles Geist und Seele! ☙ Ein überaus sinniger Gedanke ist es ferner, daß in Walthers ‚wachem Dichtertraum' seine Eva zuerst zum ‚schönsten' (zur ‚Eva im Paradies') und dann zum ‚hehrsten' Weibe (zur ‚Muse des Parnaß') wird. Damit ist die verklärende Macht des poetischen Genies gekennzeichnet. Und ist uns nicht in dem Verhalten des mitsingenden, schließlich des Dichters Melodie begeisternd aufnehmenden Volkes eine ideale Darstellung von der Entstehung des Volksliedes

Abb. 75 · Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth

gegeben worden, wie sie überzeugender und edler nicht zu denken ist? Wahrlich, man fände kein Ende, wollte man auf die ungezählten Schönheiten und Wahrheiten des in Rede stehenden Meisterwerkes näher eingehen, das mehr als jedes andere seines Schöpfers berufen ist, noch ferne Geschlechter zu entzücken und das Stammesbewußtsein des deutschen Volkes zu erhöhen. Von der Musik der Meistersinger sei daher nur das Nötigste gesagt. In keinem Werke des Meisters quillt die melodische Ader reicher als in diesem; ein Ueberfluß von Eingebung zeichnet es aus. Die ‚Leitmotive' der Meistersinger stellen lediglich Gefühlsmomente dar; mit Aeußerlichem haben sie nichts zu schaffen. Das erklärt die Innerlichkeit der ganzen Handlung. Die Polyphonie der Musik entspricht der Art der äußeren Vorgänge und des gelehrten Zunftwesens der Meistersinger. Ein Wunderwerk karakteristisch schwerfälliger Polyphonie [116]) ist das Orchestervorspiel, das — sowie die Holländer- und Tannhäuser-Ouvertüre — den Inhalt des ganzen Dramas mit symphonischer Prägnanz darstellt. Alles lebt darin. Hätte sich von dem ganzen Werke nichts erhalten als dieses Vorspiel, so wäre schon ein hervorragendes Denkmal eines musikalischen Kultur- und Karakterbildes unser Eigen. Ein Seelenbild ist dagegen das wunderherrliche Vorspiel zum dritten Akt; es atmet Resignation und milde Verklärung und läßt uns einen tiefen Blick in das große Herz Hans Sachsens tun.[117]) Man wird ein besserer Mensch, wenn man diesen Tönen gelauscht hat. Soll ich noch die geniale Kontrapunktik der Prügelszene preisen, aus der überall der große Thomaskantor hervorguckt, oder die idealen Lieder Walthers, die wundervollen Monologe und Anreden Hans Sachsens, das herrliche Quintett, den in seiner Erhabenheit ergreifenden Wach' auf!-Chor [118]), das geniale mit den einfachen Mitteln des ‚klassischen' Orchesters erzielte saftige Kolorit? Wer hätte dem allen nicht mit Entzücken gelauscht? Was vermögen da Worte! Diesem der deutschen Kunst gesungenen Hymnus gegenüber gibt es nur — Dank!

Als das eigentliche Lebenswerk Wagners ist das viergliedrige Kolossaldrama Der Ring des Nibelungen (1848, 1851–1852, 1853–1857, 1865–1872) zu betrachten. An Kühnheit und wahrhaft zyklopischem Bau überragt es die übrigen Dramen des Meisters. Es ist das hohe Lied des deutschen Idealismus, dem Hasse gegen den verderblichen materiellen Geist der Gegenwart entsprungen, ein gewaltiger Mahnruf des Künstlers an die liebloſe, einzig nach Macht und Besitz strebende Menschheit, und weiter nicht nur der Ausfluß persönlicher sozialer Ansichten,[119]) sondern auch die künstlerische Darlegung einer gan-

zen Weltanschauung[120]) seines Schöpfers. Die zwei feindlichen, sich gegenseitig ausschließenden Begriffe der egoistischen Macht und der Allliebe sind die treibenden Kräfte des Dramas. Sie erzeugen den unlösbaren Konflikt im Herzen Wotans, des geistigen Mittelpunktes der Handlung. Die Gestalten auch dieses Dramas hat Wagner zu Trägern großer Ideen gemacht. Trotz ihrer symbolischen Bedeutung leidet das Persönliche an ihnen, dessen das Drama nicht entraten hätte können, nicht im geringsten.

Bevor ich auf Inhalt und Bedeutung des Ganzen näher eingehe, empfiehlt es sich einen Blick auf das Genetische zu werfen. Die Anregung entsprang Wagner aus der Gestalt des jungen Siegfried. Als diese sich ihm nach Befreiung von allen im Laufe der Zeiten willkürlich Hinzugekommenen in ihrer ursprünglichen menschlichen Reinheit offenbarte, fühlte er deutlich, daß die urdeutsche Heldengestalt, in der sich der Geist und das Wesen seines Volkes am reinsten kundgebe, nicht die geschichtliche des großen Hohenstaufen-Kaisers Friedrich I. sei, den er zum Mittelpunkt eines historischen Dramas hatte machen wollen, ondern eben jener mythische Siegfried, der wie der Licht- und Sonnengott in der fränkischen Stammsage ‚das Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt' (Siegfrieds Drachenkampf und sein antikes Vorbild: der Kampf Apollos gegen den Drachen Python). Er fand, daß es sehr wohl möglich sei, den furchtlosen Recken zum Helden eines Dramas zu machen, und löste von dem im Jahre 1848 gedichteten dramatischen Entwurfe: Der Nibelungen-Mythus Siegfrieds tragischen Untergang mit den diesem unmittelbar vorangehenden Vorgängen los und gestaltete ihn zu einem Drama Siegfrieds Tod, das er für die Opernbühne musikalisch ausführen wollte.[121]) Doch immer klarer erkannte er, daß dieses Drama in der ihm gegebenen Gestalt sich nicht zur Ausführung im beabsichtigten Sinne eigne; es enthielt zu viele epische Partien, die den Zweck hatten, den Zusammenhang mit den, im umfassenden Prosa-Entwurfe enthaltenen voraufgehenden Teilen des Mythus anzudeuten. Diese ‚Mitteilung an den Gedanken' barg aber nicht nur eine ernste Gefahr für die dramatische Wirkung in sich, sondern bildete auch eine natürliche Veranlassung, die unmittelbare Vorgeschichte des in diesem Drama zur lebendigen Anschauung gelangenden Stoffes auch wieder zu einem selbständigen Drama zu gestalten. So entstand der Junge Siegfried, der Drachentöter, Horterringer und Brünnhildenerwecker. Aber nun reizte es den Dichter erst recht, die auch hier wieder nur erzählungsweise vorgeführten Beziehungen zum Vorhergehenden dramatisch zu beleben, und das um so mehr, als sie nach der unmittelbaren Mitteilung von der Szene herab geradezu verlangten. Diesem Umstande verdanken wir Dichtung und Musik der Walküre und endlich auch die des bis in die Urzeit zurückreichenden, die Exposition des Ganzen bildenden Vorspieles Das Rheingold. Jedenfalls eine eigentümliche, aber völlig einleuchtende Entstehungsgeschichte. Es ist selbstverständlich, daß mit diesem Ausbau ins Große auch eine Veränderung bezüglich des dramatischen Schwerpunktes und teilweise auch der Idee Hand in Hand gehen mußte: der einfachen Siegfried-Tragödie gesellte sich eine Wotan-Tragödie, wodurch ein großer Zusammenhang hergestellt worden ist, der — wie in der Folge noch ausgeführt werden soll — den Gestalten erst ihre tiefe Bedeutung und damit auch dem Ganzen einen weltumfassenden Sinn verleihen sollte.

Mit dem mittelhochdeutschen Nibelungenliede hat Wagners Ringdrama kaum etwas zu schaffen. Nur einen Teil des Inhaltes der Götterdämmerung hat es mit jenem gemeinsam: die engere Siegfried-Tragödie. Im Nibelungenliede, das, als Heldenepos betrachtet, unbestreitbaren Wert besitzt, ist alles ganz verweltlicht. Der große sinnvolle Zusammenhang mit dem Mythus fehlt bei ihm, und es stellt eine etwas willkürliche Vermengung von Heiden- und Christentum, von Sage und Geschichte vor, wie sie dem Geschmacke des 12. Jahrhunderts entsprach. Schon in der alten Völsungasaga war die Götter- mit der Siegfried- (Sigurd-) Sage eng verknüpft. Und Wagner ist es gewesen, der die Beziehungen der alten Sagen zu neuem Leben erweckt hat. Der skandinavische Göttermythus, zum größten Teil aus Naturvorgängen entstanden, sowie die ältere und jüngere isländische Edda (Urältermutter) waren die zeitlich weit zurückliegenden

Quellen, aus denen er geschöpft. Durch Verschmelzung der verschiedenen Sagen und Heldenlieder zu einer ‚Sage der Sagen' schuf sich Wagner die Möglichkeit, den großen Gedanken seiner Götter- und Heldentragödie in dramatischer Form auszusprechen, den er selbst mit folgenden Ausführungen darstellt: [122])

‚In hoher Tätigkeit ordneten die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechtes. Ihre Kraft steht über Allem. Doch der Friede, durch den sie zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung: er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Wotan selbst kann es nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen: nur ein, von den Göttern selbst unabhängiger freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen imstande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. In den Menschen suchen sie also ihre Göttlichkeit zu übertragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt, um nach eigenem freien Willen zu tun, was sein Sinn ihm eingibt. Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten.' In der ersten Szene des Rheingold erfahren wir, daß die Welt noch in tiefer Unschuld liegt, da sie der Bedeutung des Goldes unkund ist. Die Rheintöchter erfreuen sich nur in kindischer Lust an seinem Glanze. Schon aus dem Munde des beraubten Alberich hören wir die volle Wahrheit, die sich in dem Fundamentalsatze kundgibt: ‚Wer ihn (den Ring) besitzt, den sehre die Sorge, und wer ihn nicht hat, den nage der Neid!' Der Weltkampf um Gold und

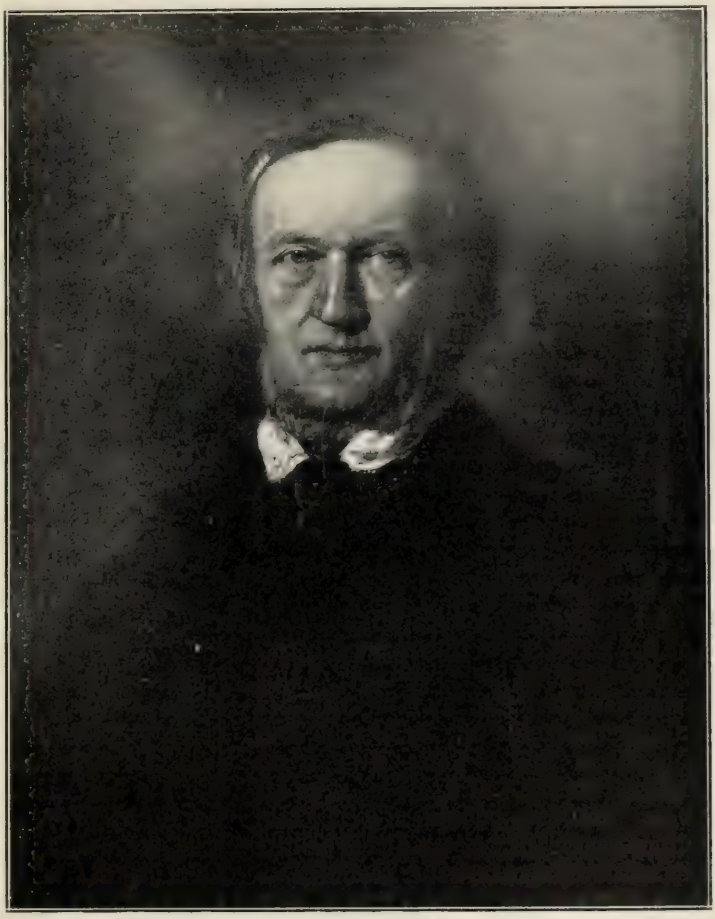


Abb. 76 · Richard Wagner nach dem Gemälde von Franz von Lenbach
Im Besitze der Erben des † Generalmusikdirektors Hermann Levi

Macht beginnt und damit auch die Offenbarung des auf jenem lastenden Fluches. Von der Walküre ab treten in Gestalt gottgezeugter Helden auch die Menschen in diesen vernichtenden Kampf der seligen Götter, listigen Zwerge und starken Riesen ein. Die zuhöchst stehenden Götter verstricken sich darin in schwere Schuld. An deren Folgen müssen sie endlich zugrunde gehen. Der Gedanke, daß das Reich der mächtigen, aber ungöttlichen Götter versinken und daß an seine Stelle das Reich der Liebe des all-einigen christlichen Gottes tritt, ist schon in der Edda und zwar in der seherhaften Warnung der Völuspa vor dem Weltbrande symbolisch angedeutet, den die furchtbaren Mächte der Tiefe entzünden werden, wodurch der Untergang der Götter herbeigeführt und eine Wiedergeburt eintreten werde. Die prophetische Warnung der Völuspa finden wir bei Wagner in jener der urweisen Wala Erda im Rheingold wieder, wo sie insoferne einen wichtigen Moment bildet, als Wotan, der schon durch die Gier nach Macht, also durch die bloße Berührung des Ringes schwere Schuld sich aufgeladen, dadurch veranlaßt wird, den Ring zum Horte zu werfen, worauf der auf diesem lastende Fluch sich zum ersten Male in der Tötung Fasolts durch Fafner bewährt. Schon seinem Siegfrieds Tod hat Wagner den Untergang der Götter als Folge ihrer Schuld einverleibt. Nur Wotan lebt fort (wohl als Symbol des christlichen Monotheismus?). Brünnhildes Schlußworte lauten dort: ‚Nur Einer herrsche, Altvater, du! Siegfried führ' ich dir zu. Biet' ihm minnlichen Gruß, dem Bürgen ewiger Macht!' In der Götterdämmerung hingegen, in der Wotan allerdings nicht mehr persönlich erscheint, geht auch dieser, als der eigentliche tragische Held des Gesamtdramas, zugrunde. Aber auch Siegfried ist — wie in der Folge begründet werden soll — ein tragischer Held. Wir sehen also, daß im Ring des Nibelungen zwei Tragödien nebeneinander laufen oder besser: miteinander verwoben sind, deren eine Wotan, deren andere Siegfried (und Brünnhilde) zum Helden hat. Im letzten Teile, in der Götterdämmerung, verbinden sich die beiden Tragödien miteinander so, daß die menschlichen Sprossen der Götter diese in ihr tragisches Geschick mit hineinziehen und mit ihnen gemeinsam untergehen. Auch im Ring spielt die Handlung vorwiegend im Inneren der Personen, wie das vor allem der den Kernpunkt des Dramas bildende innere Kampf Wotans zwischen Wollen und Wissen und der sein Herz bestürmende, aus der Unvereinbarkeit von Macht und Liebe hervorgegangene Konflikt beweist. ‚Hier ist alles tragisch' — sagt Wagner — ‚und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen.' Betrachten wir, daran anknüpfend, die Gestalt Wotans einmal näher!

Erst als Sturm- und Kampfgott und später als geheimnisvoller Wanderer, Rätsel gebend und lösend, tritt er uns im Verlaufe des Dramas entgegen. Diese Wandlung vollzieht sich in ihm ganz natürlich. Wotans Schuld ist die Machtgier (durch seinen Hang nach dem Golde symbolisiert); mit ihr vergiftet er die Reinheit der Welt. Die Verpfändung Freias an die Riesen ist die erste Aeußerung dieses verderblichen Triebes, der, weil auf alle Götter übergehend, diese schließlich dem Untergange weiht. Wotan büßt aber diese Schuld freiwillig, wenn auch betont werden muß, daß nicht sie allein es ist, die das tragische Ende herbeiführt, sondern daß hier auch das Fatum sich geltend macht, dessen Walten Wotan in ähnlicher Weise empfindet, wie etwa Schillers Wallenstein. Dieses erhellt deutlich daraus, daß sich ihm Erdas Wort in die Erinnerung drängt: ‚Wenn der Liebe finst'rer Feind (Alberich) zürnend zeugt einen Sohn, der Seligen Ende säumt dann nicht.' Aber auch der Liebesfluch Alberichs kommt — wenn auch in etwas milderer Form — in Wotan zum Ausdrucke. Das geht in seinen das Wesen der Liebe unterschätzenden Worten an Brünnhilde hervor: ‚Als junger Liebe Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut.' Die Machtbegier setzt also auch hier die Liebloſigkeit voraus. Seine Tragik liegt in dem von ihm selbst geschmiedeten Weltgesetze, dem natürlich auch er unterworfen ist.[123]) Daraus resultiert seine Unfreiheit (‚in eig'ner Fessel fing ich mich: ich unfreiester Aller!'). Er bedarf also des freien Helden (‚der freier als ich — der Gott!'),

der ihm den Hüter des Hortes (Fafner) fällt, weil er den Ring wiedergewinnen will, nach deſſen Beſitz es ihn, trotz ſeines Wiſſens von dem auf ihm laſtenden Fluche, unentwegt gelüſtet; denn er ſelbſt darf als Gott der Verträge dieſe Gewalttat nicht vollbringen. Er zeugt daher zu dieſem Zwecke als ‚Wälſe' das Heldengeſchlecht der Wälſungen. Der erſte Sproß dieſes Geſchlechts, Siegmund, ſoll ihm helfen; doch Fricka, die Ehehüterin, verabſcheut die Geſchwiſterehe Siegmunds und Sieglindens und zwingt daher Wotan durch ernſte Vorſtellungen einen Eid ab, deſſen Folge Siegmunds Tod iſt. In Wotans Bruſt wohnen — wie in der Fauſts und Tannhäuſers — zwei Seelen: eine begehrende und eine erkennende. In dieſem Zwieſpalt muß er endlich zugrunde gehen. Der Wunſch, die Götterherrſchaft zu behalten ſowie diejenige nach Verjüngung ſeines Weſens in einem menſchlichen Sproß, kämpfen in ſeinem Innern einen furchtbaren Kampf, in welchem ſchließlich der ſtärkere obſiegt. Durch die Erſchaffung einer neuen Welt — jener der Menſchen — vernichtet er ſeine eigenen Geſetze und damit ſich ſelbſt und alles ‚Göttliche', an deſſen Stelle ein neues Göttliches treten muß. Schon die Beſtrafung der nach ſeinem Herzenswunſche, nicht aber nach ſeinem Befehle handelnden ungehorſamen Brünnhilde, die Siegmund im Kampfe gegen Hunding geſchützt, läßt uns den Beginn des Läuterungsprozeſſes in ſeiner Seele erkennen; dieſer iſt nichts anderes als ein Ausdruck des Kampfes ſeines Intellekts gegen ſeinen egoiſtiſchen Willen. Das Zentrum des Dramas iſt das Erwachen der Erkenntnis von ſeiner Schuld und der daraus hervorgehende Entſchluß der Vernichtung ſeiner ſelbſt und ſeines Werkes im Verzweiflungsausbruche gegen Brünnhilde (Walküre, zweiter Akt), der dramatiſche Wendepunkt aber die Beſchwörung der Erda (Siegfried, dritter Akt), in welcher der ſeit dem Verluſte ſeines liebſten Kindes unfroh gewordene, nicht mehr wirkende, ſondern als Wanderer beſchaulich die Welt durchſchweifende Gott zu wiſſen verlangt, ‚wie zu hemmen ein rollendes Rad' und wie ſeine Sorge zu beſiegen ſei. Die urweiſe Wala, mit der der Mutige und Kraftvolle einſt die Walküre gezeugt, befragt er darum. Sie aber vermag ihm nichts zu künden. Sowie der weiſe Erdgeiſt dem nach des Wiſſens Urquell forſchenden Fauſt zudonnert: ‚Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt, nicht mir!' ſo ruft ſie dem tief Beſorgten, ſich an ſeine Göttlichkeit Klammernden, laut gellend zu: ‚Du biſt nicht, was du dich nennſt!' Doch er weiß es beſſer; denn nun iſt er freudig bereit, zu verzichten und ſein Erbe ‚dem Wälſung' (Siegfried) anzuweiſen, der aus eigener Not die Tat vollbringen ſoll: ‚dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott'. An dem Gipfelpunkte ſeiner Schöpferkraft angelangt, die ihn drängte, die höchſte Vollendung des Erſchaffenen zu erreichen, ringt er ſich von der eitlen Machtbegierde und dem vergeblichen Streben nach Allwiſſenheit zur höchſten Tat ſelbſtloſer Liebe, der freiwilligen Selbſthinopferung für das von ihm Geſchaffene, durch und beſiegt damit ſeinen egoiſtiſchen Daſeinstrieb.[124]) Seine Entſagung (oder mit Schopenhauers Worten: Verneinung des Willens) ermöglicht erſt die den Gipfelpunkt des Dramas bildende Erlöſungstat Brünnhildens. So iſt Wotan der eigentliche Held des Dramas und Brünnhilde die endliche Vollſtreckerin ſeines Sühnewillens.

Was bedeutet nun Brünnhilde im Ring-Drama? Die ihrem Vater unbedingt ergebene, ſich ihm gegenüber ſogar als ‚ſeinen Willen' bezeichnende Walküre wird mit der erſten gegen ſein Verbot vollbrachten eigenmächtigen Handlung ſozuſagen erſt zur Individualität, alſo perſönlich frei, wie ſpäter Siegfried. Auch in dieſer Wagnerſchen Frauengeſtalt ſehen wir alſo die Entwickelung vom Unbewußten zum Bewußten gleichſam vor unſeren Augen ſich vollziehen. Brünnhilde wird — ähnlich wie Parſifal — ‚durch Mitleid wiſſend'; denn Sigmunds Los rührt ſie tief, weshalb ſie es abzuwenden ſucht. Durch die Liebe zu Siegfried aber wird ſie erſt ganz zum Weibe. Die Szene, in der ſie der Held zum Leben und zum Weibe weckt, (Siegfried, III.) gehört durch die ihr innewohnende feine Pſychologie zum Bewunderungswürdigſten, was die geſamte dramatiſche Literatur an inneren Entwickelungen aufzuweiſen hat. Dieſe Höhe wäre aber ohne Mitwirkung der die geheimſten Regungen der Seele aufdeckenden Muſik

überhaupt nicht erreichbar gewesen. Die Liebe, die Lenkerin der Welt, bildet die Hauptmacht in der Natur Brünnhildens. Ihr opfert sie freudig ihre Göttlichkeit auf. Für die Liebe muß sie aber auch ihr Wissen dahingeben, und so kommt es, daß sie den Ring, des auf ihm lastenden Fluches vergessend, unbedenklich als Liebespfand aus Siegfrieds Hand in Empfang nimmt. Ihr ist er allerdings nicht das Symbol der Macht, sondern das der Liebe. Gleichviel: der Fluch seines Besitzes erfüllt sich auch an ihr, da sie von ihrer egoistischen Liebe nicht läßt, um der Allgemeinheit zu dienen. Erst durch das über sie hereinbrechende Leid wird sie geläutert und dadurch wieder wissend (‚Mich mußte der Reinste verraten, das wissend würde ein Weib!') Sie erkennt nun die ungeheuere Schuld Wotans, die sie sühnen mußte, so wie dieser es vorhergesagt (Siegfried III, 1.) und ist nun auch imstande, den Fluch der Liebloſigkeit durch ihren Opfertod und gleichzeitig durch die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter, für die das Gold nur ‚Tand in der Wassertiefe' bedeutet, zu lösen und ein menschliches Reich der Liebe anzubahnen, nachdem Götter und Helden auf ewig dahin sind. Mit dem Entschluß ihres Flammentodes hat sie ihre Liebe von allem Sinnlichen gereinigt und zur Unpersönlichkeit erhoben, indem sie sich nur als Teil der Welt fühlte, deren Leid sie als ihr eigenes empfinden gelernt. In der Entsagung Brünnhildens und der damit vollbrachten Erlösung der Welt soll der Weg aus dem Schoß des Heidentums zur christlichen Ethik angebahnt werden, die im Parsifal ihren vollendeten Ausdruck erhält. In der ersten Fassung des Schlusses ist Brünnhilden eine Art Liebeshymnus in den Mund gelegt, den Wagner später als zu ‚sentenziös' verwarf. In einer zweiten Fassung ließ er Brünnhilden deutlich ihren Eingang ins Nirwana (das wunsch- und wahnlos heiligste Wahlland) ankündigen, in das Reich, wo es kein Werden mehr gibt. Da aber schon die alles sagende symphonische Macht der Töne uns offenbart, was sie wirkt und wohin sie scheidet, so beseitigte der Meister diese Worte als vollkommen überflüssig.[125]) Das wundervolle Melos der Liebeserlösung (im dritten Akt der Walküre zum ersten Male prophetisch auftauchend) krönt den Tonbau des Riesenwerkes. Es sagt in Tönen ungefähr das, was Wagner mit Worten einmal in den schönen Satz[126]) zusammenfaßte: ‚Kein Einzelner kann glücklich sein, ehe wir es nicht Alle sind, weil kein Einzelner frei sein kann, ehe nicht Alle frei sind': also eine Weltordnung der Liebe.

Und nun noch einige Worte über Siegfried! Ueber dieses Urbild des germanischen Helden- und Menschentums, in dem Wagner sichtlich seine revolutionären Ideale verkörperte, äußert sich dieser selbst in so unvergleichlicher Weise, daß ich dem Leser die Darstellung des Dichters nicht vorenthalten will. Er schreibt: Ich sah in Siegfried ‚den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung' vor mir: ‚kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Bewegung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Erguſſe nach Außen gehemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte Elsa[127]) diesen Mann finden gelehrt. Er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifelloſester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Betätigung ihres Wesens auf'.[128]) In Siegfried hat Wagner also den Uebermenschen, den Mann der unmittelbaren Tat, den freiesten Helden, den durchaus naiv, ohne Wissen und ethisches Bewußtsein, nur nach seinen egoistischen Instinkten Handelnden darstellen wollen. Ein freier

Felix Mottl

Siegfried Wagner

Franz Fischer

Karl Muck

Hermann Levi †

Anton Seidl †

Hans Richter

Richard Strauß

Abb. 77 bis 84 · Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele 1876—1902

Held ist Siegfried geworden als Sproß Siegmunds, der eine außer den göttlichen Gesetzen liegende freie Tat wirkte. Siegfrieds tragische Schuld liegt darin, daß er – der in Gestalt des Zaubertrankes ihm nahenden Nibelungenlist erliegend – lediglich aus dem egoistischen Motive, Gutrunen zum Weib zu erhalten, ein anderes Weib wider deren Willen für Gunther gewaltsam freit. Selbstverständlich wäre die Schuld die gleiche, wenn dieses Weib nicht Brünnhilde, sondern irgend eine beliebige Frau wäre; denn des Umstandes, daß Brünnhilde sein Weib ist, ist er durch den Vergessenheitstrank unbewußt geworden. Dieser ‚undramatische' Trank ist so oft abträglich kritisiert worden, daß eine kurze erklärende Rechtfertigung desselben bei dieser Gelegenheit wohl am Platze sein dürfte. Er ist nichts anderes als ein Symbol des furchtbaren Giftes des dämonischen Nibelungengeistes, der in der Gestalt Hagens, des ohne Liebe gezeugten, alles Lichte hassenden Sohnes und Werkzeuges des gier-, haß- und neiderfüllten Alberich, verkörpert ist, anderseits aber auch der symbolische Ausdruck der Gegenwartsnatur Siegfrieds, die in ihrem naiven Egoismus ohne Schuldbewußtsein handelt – während seine eigentliche Schuld, wie ich früher überzeugend genug dargetan zu haben glaube, in einer klug berechneten Handlung zu suchen ist. Auch liefert gerade die Szene mit dem Vergessenheitstrank einen besonders schlagenden Beweis für die essentielle Bedeutung der Musik im Wort-Ton-Drama. Ohne Musik wäre sie nicht nur unverständlich, sondern schlechtweg unmöglich.[129]) Hier wäre der Ort, über die Bedeutung des Wunders für das Wagnersche Drama sich zu äußern. Leider aber muß sich der Verfasser diese Exkursion im Hinblick auf den gebotenen beschränkten Umfang seiner Arbeit versagen. Noch eine Bemerkung scheint ihm aber von Wichtigkeit: Auch Siegfried gegenüber macht sich – wie bei Wotan – das Fatum geltend. Auch er kann nicht absolut frei sein, denn sein Handeln wird mit durch die Wesenheit seiner Natur bestimmt, wie bei jedem Menschen. Das Fatum äußert sich in der seiner Furchtlosigkeit entspringenden Betätigung seines Justament-Uebermutes, indem er den warnenden Rheintöchtern den von ihnen erbetenen Ring verweigert. Es würde zu weit führen, alle Gestalten des Ring-Dramas zu analysieren. Nur noch einige Bemerkungen mögen hier Raum finden. In Siegmund ist das leidenschaftlich und ganz unbedenklich für eine große Sache (die ihm von Wotan zugedachte Mission) tatkräftig wirkende Genie verlebendigt, das – ungewohnte Wege gehend — von der kurzsichtigen, kleinlichen und neidischen Welt geächtet und verfolgt wird[130]) und endlich dem tragischen Zwiespalt zwischen seinem Wollen und den über ihm stehenden undurchbrechlichen Gesetzen erliegt, weil es seiner Natur gehorchen muß. Auch er untersteht also dem unerbittlichen Fatum. Die Karaktere der menschlichen Figuren (zumal in der Götterdämmerung) hat Wagner stark verändert, um sie seinem großen Gedanken einzuordnen. Das war sein gutes dichterisches Recht. Ich erinnere nur an Hagen, der mit dem Hagen im Nibelungenliede fast nichts mehr gemein hat, als seine Tat an Siegfried, welcher mit ihm den Kampf des Lichtes mit der Finsternis (Gott und Satan, Ormuzd und Ahriman) gekämpft hat.

Auch im Ring des Nibelungen ist der Grundsatz der größtmöglichen Einfachheit des Szenenbaues festgehalten. Die meisten äußeren Vorgänge spielen sich im Schlußdrama ab. Aber auch hier entbehren die Szenen nicht der breiten Anlage. Im allgemeinen enthält jedes Drama nur einige wenige große Szenen, wodurch eine gründliche psychologische Entwickelung ermöglicht wurde, welche die natürliche Voraussetzung und Grundlage für eine ersprießliche Entfaltung der Musik bot.

Neu ist in diesem Werke der Stabreim. Wagner wendete ihn an, weil er nicht nur die freieste und beweglichste Diktion für die mannigfaltigsten Kundgebungen ermöglichte, was bei dem ‚nur gedachten modernen Verse mit seiner verschwebenden körperlosen Gestalt' nicht zutrifft, der sich überdies im Munde so urwüchsiger Gestalten, wie beispielsweise eines Siegfried, ganz und gar unkarakteristisch ausgenommen haben würde, vor allem aber deshalb, weil in diesem ‚einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war'. Zur Bewunderung fordert es heraus, daß das viergliedrige

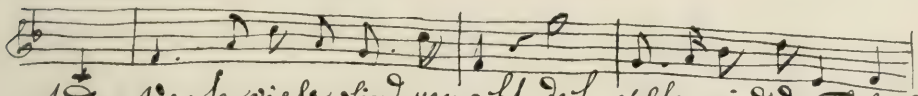
Abb. 85 · Scherzliedchen · Gedichtet und komponiert von Richard Wagner für den Hotelier Louis Kraft(†) in Leipzig

Seinem freundlichen Wirth

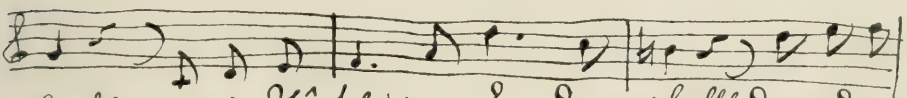
Herrn

Louis Kraft.

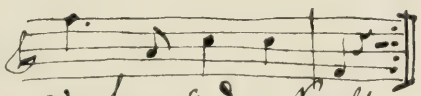
Mit dankbarer Lebhaftigkeit.



1. Der Worte viele sind gemacht, doch selten wird die That voll-
2. In mei-nes lieben Vater-stadt, was hab' ich dort vom Magis-
3. Von ihm, der mich so schön empfing, fort-an mein rühmend Lied er-



bracht: was ein Hô-tel zum E-den schafft, das sind nicht
trat? Der mir hier Wohn' und Wo-ne schafft, das ist der
klingt: des Königthum's, der Künstler-schaft sinnreicher



Worte, sondern Kraft.
ed-le Wirth, Herr Kraft.
Wirth, es lebe Kraft!

Hôtel de Prusse. Leipzig. 22 April 1871.

Richard Wagner

Drama einen nur ihm eigentümlichen dichterischen und musikalischen Stil hat, daß aber dennoch jeder seiner vier Teile, ohne aus dem Karakter des Ganzen zu fallen, ausgesprochene Sonderart besitzt, so das naive Götter- und Naturdrama Rheingold in seiner monumentalen Einfachheit des Ausdruckes, die Walküre, die Wagner selbst [131]) ‚das Tragischeste' nennt, ‚das er je konzipiert' habe und deren dritten Akt er als ‚einen furchtbaren Sturm der Elemente und der Herzen' bezeichnet, ‚der sich allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhildes besänftigt', der Siegfried mit seiner erquickenden Naturfrische und erhabenen Heiterkeit und seiner mit echt dichterischem Sinne dem Urmythos nachgebildeten Naivetät, die selbst den Tieren des Waldes Sprache verleiht, und die Götterdämmerung mit ihrer grausam hereinbrechenden Schicksalswucht und Erlösungs-Erhabenheit.

Ueber die Musik zum Ring genügen wenige Worte; denn auch noch so viele könnten ihren Erfindungs- und Kunstwert nicht erschöpfend kennzeichnen. Die Plastik der Motive erreicht in diesem Werke des Meisters den Höhepunkt. Ueber ihre symphonisch-psychologische Behandlung als Ahnungs-, Weissagungs-, Erinnerungs- und Entwickelungs-Symbole wurde bereits im vorhergehenden Abschnitte gesprochen. Zum großen Teile sind es Elementargebilde von höchster Einfachheit (Urweise, Rheingold-, Riesen-, Vertrags-, Schmiede-, Schwert-, Walküren-, Freia-, Donner-, Treue-Motiv), über die sich ihr Schöpfer selbst folgendermaßen äußert: ‚Mit dem Rheingold beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Karaktere sich zu gestalten hatten.' Natur-Motive nennt sie Wagner, weil sie meist aus der Harmonie der sogenannten ‚Naturtöne' gebildet sind. Mit welcher Leidenschaft und innerer Erregung der Meister die Ring-Musik schuf, geht aus den während oder unmittelbar nach der Produktion der einzelnen Dramen im impulsiven Mitteilungsdrange an seine Freunde (hauptsächlich an Liszt) gerichteten brieflichen Aeußerungen hervor. So schreibt er beispielsweise im Januar 1854 an Liszt über die Rheingold-Musik: ‚Ich denke mir — meine Musik ist furchtbar; es ist ein Pfuhl von Schrecknissen und Hoheiten'; über die Musik zum ersten Akt der Walküre im Februar 1853 im Rausche höchsten Schöpferglückes an ebendenselben: ‚Er ist außerordentlich schön; so etwas habe ich noch nie auch nur annähernd gemacht'; und am 8. Mai 1857 über den ersten Akt Siegfried: ‚Wohlgeraten und schöner gelungen, als Alles.' Und er hat damit nicht zu viel gesagt. Soll durchaus der absolute Musiker in Wagner für sich allein bewundert werden, so bietet dazu der symphonische Fluß des ersten Aktes Siegfried, die grandiose Polyphonie der Erda-Szene und Siegfrieds Durchgang durchs Feuer in demselben Werke, sowie die Trauermusik und die Schlußkatastrophe der Götterdämmerung reichlich Gelegenheit. Die ganze Skala der Empfindungswelt wird in der Musik zum Ring erschöpft; das Liebliche in den Rheintöchtergesängen des Rheingold und der Götterdämmerung, im Waldweben und im Gesange des Waldvögleins, das Erhabene in den Schlußvorgängen des Rheingold, in Brünnhildens Todkündigung, in deren Erweckung, in den Erda-Szenen, dem Nornengespräche, der Trauermusik zu Siegfrieds Tod und dem Schluß-Monolog Brünnhildens, das Erotische aller Abstufungen im ersten Akte der Walküre und im dritten des Siegfried, das olympisch Heitere im Abschied Siegfrieds von Brünnhilden (erster Akt Götterdämmerung), das Naiv-Heitere in der ersten Szene des Rheingold, im ersten Akt und in der zweiten Szene des dritten Aktes des Siegfried, das Dämonische im Fluche Alberichs (vierte Szene Rheingold), in der Alberich-Wanderer-Szene (zweiter Akt Siegfried), in Hagens Wacht, das Grausige im Hundingskampfe mit Siegmund, in Mimes Schilderung des Fürchtens, in der Szene, in welcher Siegfried in Gunthers Gestalt um Brünnhilden wirbt, in den ersten Vorgängen der Schlußverwandlung der Götterdämmerung, das Groteske im Drachenkampf, in der Streitszene zwischen den beiden Zwergen (zweiter Akt Siegfried) und im Herbeirufen der Gibichsmannen zur Hochzeit durch Hagen, das innig Rührende in Wotans Abschied von Brünnhilden

und in der Waltrauten-Szene, und Zornes-wüten, Hohn, Gier, Neid, tiefste Trauer, nagender Schmerz – hier oder dort: ein unerschöpflicher Reichtum, eine Welt tönenden Ausdruckes!

Weit mehr noch als Tristan und Isolde ist des Meisters letzte Schöpfung Parsifal (1857, 1865, 1877–1879, 1882) als Ergänzung des Ring-Dramas anzusehen. In diesem Werke hat Wagner seiner Lebensanschauung als Künstler erst den krönenden Abschluß gegeben. Sünde und Leiden begleiten das irdische Dasein. Eine Erlösung aus diesem tragischen Wirrsal, dem menschlichen Erbübel, erscheint Wagner ohne Vernichtung der Ichsucht unmöglich, weil diese das Heil der Allgemeinheit verhindert. ‚Nur derjenige' — sagt auch Schopenhauer — ‚kann Sieger sein, der die trügerische Schranke seines Ichs niederreißt, der sich selbst in Allem, was lebt, wieder findet und nicht für seine Sonder-Existenz kämpft, sondern in entsagungsvoller Liebe der Schöpfung sich einordnet.' Diesen sittlichen Prozeß vollziehen zum Segen der Welt Wotan und Brünnhilde durch den Flammentod, in dem sie sich freiwillig für sie hinopfern. Sie entreißen sie dem verderblichen Materialismus und führen sie der Liebe in die Arme. Aus dem Horte wird – wie Wagner in seiner ‚Wibelungen'[132]-Schrift ausführt — der Gral, dieses Symbol hingebungsvollster Liebe. In solcher Liebe und in der Betätigung der Treue, des Mitleids und der Demut gegen Gott erblickte Schopenhauer und mit ihm Wagner das Wesen des Christentums. Dieses Wesen durch seine Kunst zur Geltung zu bringen, war des Künstlers höchste Absicht: Kunst und Religion (den dichterischen Geist der antiken Tragödie und den Geist Christi) wollte er daher im Parsifal zum idealen geschwisterlichen Bund vereinigen, in dem

Abb. 86 · Richard Wagner · Nach der Photographie von Elliott & Fry in London

die eine der anderen zum Segen würde. Das war auch der Grund, warum der Schöpfer gerade dieses sein Werk als Bühnenweihfestspiel bezeichnet hat; denn er wollte damit seine Bühne zur Verkünderin höchster Sittlichkeit machen. Und in der Tat, für wie viele, was immer für Lebensanschauungen sie auch huldigen mögen, ist die Parsifal-Stätte nicht ein Tempel der Erbauung und Selbstschau geworden; denn der Parsifal ist eine Paräneſe an die ganze Menschheit. Wagner war durchdrungen davon, daß er unserem Leben neue Bahnen zum Heile eröffnete und daß er damit, daß er die Schopenhauersche Metaphysik in die dichterische Unmittelbarkeit seiner so überaus eindringlichen Kunst übertrage, uns in ein Paradies allgemeiner Menschenliebe[133]) führe, hinaus aus einer traurigen Zeit voll von alexandrinischem Eklektizismus, einer Zeit, die sich mit einem Wust von Wissen über den Mangel an Tiefe der Anschauung, durch Sittenglätte über fehlende Herzensbildung sorglos hinweghilft, einer Zeit, der die Geschichte, der Staatsgedanke und die Maschine über alles geht. Er strebte daher eine wahrhaft religiöse Kunst an, die er allerdings nicht auf kirchlicher, sondern auf frei religiöser Grundlage, nicht in Unterwerfung unter ein Dogma, sondern ausschließlich im Dienste christlicher Ethik dachte; dies geht schon aus seiner allgemeinen Weltanschauung hervor, auf Grund welcher er in seinem Bühnenweihfestspiele buddhistische Elemente (Metempsychose, Heiligkeit des Tieres, Präexistenz)[134]) den christlichen Symbolen, Legenden und Kulthandlungen (Abendmahlfeier, Taufe, Fußwaschung, Gral) zugesellte. Das Verhältnis, in dem er die religiöse Kunst zur Kirche sah, erschien ihm so alt, als beide überhaupt nebeneinander bestehen. Auch die griechische Tragödie war ihm nicht bloß ihrem Ursprung nach eine religiöse Feier, sondern sie blieb es ihm immerdar; durch unerschöpfliche künstlerische Gestaltung immer neu belebt, bildete sie für ihn den Gegensatz zur ‚Kirche', deren rituelle Gebräuche ihm zu bloßen Ausdrucksformen erstarrt und dadurch ihres Gemütsinhalts mehr und mehr beraubt dünkten. Wären wir Deutsche einer gemeinsamen Weltanschauung fähig, so könnte der Parsifal für uns ebenso zum nationalen Kunstwerke werden, wie es für die Griechen etwa der Sophokleische Oedipus gewesen ist. Bietet jener nach Wagners Ansicht ‚ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergange des Staates', so will der Parsifal uns erkennen lassen, wie die menschliche Gesellschaft aus sündiger Selbstsucht einzig durch die Erlöserkraft leidender und selbstaufopfernder Liebe errettet werden kann. Wenn Wagner nach der Vollendung des Parsifal das schmerzerfüllte ernste Wort schreibt: ‚Woran geht unsere ganze Zivilisation zugrunde als an dem Mangel der Liebe?'[135]), so können wir daraus ermessen, wie unerschütterlich sein Glaube an die Erlösungsfähigkeit der Welt war, daß er ihr an der Neige seines an Weltenttäuschungen reichen Lebens mit Aufgebot seiner ganzen einzigartigen künstlerischen Beredsamkeit im Parsifal das leuchtende Beispiel eines sittlichen weltüberwindenden Helden der Tat aufzeigte, durch den sie zur Besinnung kommen sollte, an welchem fürchterlichen Abgrunde sie angelangt ist. Er sang: ‚der Glaube lebt!' – und er lebte wirklich in der Brust des liebenden Künstlers bis zu seinem letzten Atemzuge. Aus den Schriften des alten Wagner ersieht man, daß dieser den absoluten Pessimismus völlig überwunden hatte; das gleiche beweisen auch seine Kunstwerke von den Meistersingern ab. Im Parsifal ist es, im Gegensatze zu der passiven, man könnte sagen: quietistischen Entsagung in den ‚Siegern', die Tat, welche zum hohen Ziele führt; Heiligkeit muß wie jedes andere Gut erkämpft werden, ist also fern von Passivität. Also auch in diesem Werk gibt sich zweifellos Wagners optimistische Gesinnung kund. Im Parsifal stehen sich zwei Prinzipien gegenüber, das gute und das böse; das gute im christlichen Heiltum der Gralsgemeinschaft, das böse im heidnischen Sündenpfuhl des Zauberschlosses Klingsors. Dazwischen leidend, irrend, sich sehnend der reine Mann und das sündige Weib, jener mitleidsvoll der Läuterung und Erlösungstat zustrebend, dieses selbst Erlösung suchend. Das ganze Weh der Menschheit ist im Parsifal-Drama symbolisiert: Alles leidet, Alles strebt nach Erlösung;

in diesem Bedürfnisse vereinigen sich die Gegensätze. Der Grundgedanke ist demnach ungefähr folgender: Der auf der Wurzel alles Seins, der Sinnenliebe, ruhende Fluch ist für die Allgemeinsamkeit nur durch das Leiden und den Opfertod des Erlösers überwunden worden und kann es vom Einzelnen auch nur wieder durch völlig selbstlose, eifrig tätige Hingabe an den Nächsten. Mitleid aber ist die Grundlage alles Erlösertums.

Nur eine tief religiös angelegte Natur konnte es unternehmen, so Hohes künstlerisch darzustellen; denn nur ihr konnte der überzeugende Ausdruck dafür zur Verfügung stehen. Gerade mit diesem Werke hat Wagner alle Herzen, selbst die widerstrebendsten, gewonnen. Wer könnte auch solcher Liebeskraft widerstehen? Sie mußte jeden Feind entwaffnen. Liszt sagte darüber, daß es die Ergriffenen verstummen mache; sein weihevoller Pendel schlage vom Erhabenen zum Erhabensten. Wagner hat — wie schon früher erwähnt — auch das Wunderbare für die religiöse Wirkung seines Dramas verwertet. Sagt er doch in: Religion und Kunst geradezu, daß die Kunst ihre wahre Aufgabe erfülle, indem sie durch ideale Darstellung der mythischen Symbole der Religion, welche diese als wahr geglaubt wissen wolle, diese ihrem sinnbildlichen Werte nach auffasse und dadurch der Allgemeinheit die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit wieder zum Bewußtsein bringe. In keinem Drama aber hat er sich bis an die heiligsten Geheimnisse religiöser Offenbarung herangewagt, wie in seinem letzten Werke. Sogar das Wunder der Transsubstantiation zieht er heran — wir empfinden die Schauer tiefster Ergriffenheit und werden an die letzten Dinge alles Seins gemahnt, wenn wir das heilige Blut, das der Erlöser einst für uns vergossen, im Wunderkelche beseligend erglühen sehen; wir fühlen uns ‚unter tausend heißen Tränen eine Welt entstehen', wenn die Klänge des ‚Karfreitagszaubers' sich warm an unser Ohr und Herz schmiegen — wie die Stimmen der Natur, die die Erlösung mit uns feiert und mit der wir uns an jenem heilig ernsten Tage mehr als je im Einklange befinden. Hier wird die Kunst (er konnte es uns nicht stärker zum Bewußtsein bringen) völlig zur Dienerin seiner religiösen Absicht. Und weit mehr als jene Kunst, die scheinbar Begleiterin der kirchlichen Zeremonien, in der Tat aber sich selber Zweck ist und dadurch eher ablenkend wirkt, erzeugt die Wagners hier höchste Sammlung. Wer sie einmal miterlebt hat, kann die ganze Ungerechtigkeit des Wagner gemachten Vorwurfes ermessen, daß er die Kunst mit dem Heiligen habe vermengen wollen. Er glaubte sich vielmehr des religiös-ethischen Gehalts seiner Schöpfungen so bewußt, daß er gerade durch sie die dramatische Kunst über Sinnlichkeit und Gemeinheit erhoben zu haben sich überzeugt fühlen mußte. Wer aber das nicht ehren will, regt zu einem begründeten Vergleich mit jenen Geistern Spaniens an, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den Autos sacramentales [136]) des Lope de Vega eine Profanation des Heiligen erblickten und deren Abschaffung verlangten. Man übersieht bei solchen Einwendungen, daß nur der echte — immer sittliche — künstlerische Genius allein es vermag, die dem Theater nur zu sehr anhaftenden Dämonen des Gemeinen zu bannen und die jeder theatralischen Darstellung innewohnende außerordentliche Eindruckskraft für die Hebung des sittlichen Bewußtseins zu nützen. Es ist kein Zweifel, daß unsere Kunst, die durch die erschreckend zunehmende Irreligiosität ethisch tief gesunken ist, nur durch Religion wieder sich heben kann, ist doch die Kunst die sinnliche Offenbarung des Göttlichen in unserer realen Welt. Dürfen wir demnach in der Erlösung des Grals durch die von der göttlichen Gnade gesegnete Tat Parsifals nicht auch noch ein weiteres Symbol erblicken, nämlich das der Erlösung der reinen Kunst aus unheiligen Händen? Die entweihte Kunst hatte dem begnadeten Künstler zugerufen: ‚Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!' Und der Künstler hörte diesen tief inbrünstigen Ruf: er schuf den Parsifal, seinen eigentlichen Wahnfried, in dem sein schöpferischer Wahn Frieden fand. Mit ihm hatte er wirklich sein letztes Wort gesprochen, so daß er ruhig sterben

durfte. Schaffen hatte er aber dieses Werk nur gekonnt, indem er — wie er selbst gestand — vor dieser ‚Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes' flüchtete. In dieser letzten Schöpfung unseres Künstlers ist aber auch alles Ausdruck von in langer Lebensleidensfahrt erworbener innerer Harmonie. Darin ist Parsifal den Meistersingern verwandt, nur mit dem Unterschiede, daß es in diesen die befreiende Kraft des Humors, im Parsifal aber die des vertrauenden Glaubens war, welche diese Harmonie herbeiführte.

Wenn wir nun der stofflichen Grundlage des Parsifal unser Augenmerk zuwenden, so finden wir auf Grund der von verschiedenen Forschern angestellten Untersuchungen folgendes: die ältesten Reste der Parcivalsage sind keltischen Ursprunges und stammen aus Britannien und dem nördlichen Frankreich. Später traten Elemente aus anderen Sagenkreisen und aus der christlichen Legende und dem neuen Testament hinzu. Die erste Zusammenfassung dieser Ueberlieferungen findet sich in dem französischen Ritterromane Comte du Graal von Chrestien von Troies, in welchem jedoch der Gral selbst eine verhältnismäßig geringfügige Rolle spielt. Die Hauptgestalten und viele Züge des Parcival von Wolfram von Eschenbach[137]) finden sich hier bereits. Wolfram (Ende des 12. Jahrhunderts) war der eigentliche Ueberlieferer der Sage an uns Deutsche. Er hat Chrestiens Roman stark benützt, setzte jedoch nicht nur wertvolle Teile hinzu, sondern vertiefte das Ganze mit echt dichterischer Phantasie und Empfindung. Auch Elemente aus der Artus-Sage (Tafelrunde) nahm er auf.

Ueber Ursprung und Wesen der Gralsage sprach ich bereits gelegentlich des Lohengrin.[138]) Es sei nur noch erwähnt, daß der Orden der Gralsritter (Templeisen) nach der Sage von Titurel, dem Urgroßvater Parcivals, gestiftet worden sein und hauptsächlich in Nordspanien seinen Sitz gehabt haben soll, wo auch der Monsalvat liegt, auf dem der Gralstempel stand. ‚Ueber dem Berge,' wo Klingsors Zauberschloß lag, wohnten Heiden, richtiger: Semiten, nämlich Araber, mit welchen die Gralsritter ihre Glaubenskämpfe ausfochten. Das ist auch der Schauplatz des Wagnerschen Parsifal und des darin sich abspielenden Vernichtungskampfes zwischen der christlichen und semitischen Macht, in welchem unser Künstler eine ewige Frage der Menschheit mit hochsinnigem Dichtergeiste behandelte. Es würde hier zu weit führen, einen eingehenden Vergleich zwischen Wolframs und Wagners Werk anzustellen, so interessant das auch wäre. Einiges Wenige sei aber hervorgehoben. Wagner hat verschiedene Gestalten in eins verschmolzen, so Orgeluse und Kundry, Trevezent und Gurnemanz. Es leitete ihn dabei abermals sein Streben nach möglichster Vereinfachung, das sich auch im Szenenbau des Parsifal verrät. Die Idee des Toren hat Wagner zwar von Wolfram übernommen, aber

Abb. 87 · Eine Pariser Spottzeichnung als Titelblatt zu einer französischen Uebersetzung von Wagners satirischem Lustspiel: Eine Kapitulation · Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

wesentlich vertieft. Der Epiker schildert seinen Parçival als gänzlich unerfahrenen Jüngling, den die Mutter in einem Narrenkleide ausziehen läßt, das sie ihm genäht, damit der Wanderlustige verlacht werde und infolgedessen wieder zu ihr zurückkehre. Da ihm (Wolframs) Gurnemanz, der den fremden Knaben heranbildet, geraten hat, nicht viel zu fragen, so erscheint dieser erst recht als ein Einfältiger, der, als er dem Wunder der Gralsenthüllung beigewohnt und angesichts des sich in Qualen windenden Königs Amfortas, nicht teilnahmvoll nach der Ursache seines Leidens gefragt hat, nicht nur nicht in die heilige Brüderschaft aufgenommen, sondern bei seinem Austritte aus dem Tempel von einem Knappen beschimpft [139]) und von Sigunen (seinem Geschwisterkind) gar verflucht wird. Mit geistreicher Verwertung arabischer Etymologie schreibt Wagner Parçival, den reinen Toren (Parseh Fal) mit der Ortographie Parsifal [140]). Aber nicht nur die Idee der Frage überhaupt und ihrer Folgen ist bereits in der Sage vorhanden, sondern auch die Frage aus Mitleid ist nicht die Erfindung Wagners, sondern Wolframs von Eschenbach. Der Dramatiker hat sie nur vertieft. Wir sehen zwar bei Parsifal, als er der Gralsenthüllung beiwohnt, eine unwillkürliche, ja fast unbewußte Mitleidsregung, wenn er nämlich die Hand ans Herz führt. Dieser Regung wohnt aber nicht so viel Energie inne, daß es zur Frage kommen muß. Das plötzliche Erwachen der Erkenntnis tritt bei Parsifal erst in dem Augenblicke ein, als er von der Verführerin den ‚welthellsichtig' machenden Kuß empfängt. Durch ihn begreift er mit Einem Schlage, Sünde und Leiden des Amfortas. Er fühlt nun deutlich, daß er dessen Qualen nur durch seine eigene Entsagungstat endigen könne. Er ist ‚durch Mitleid wissend' geworden (ein tiefer, echt Wagnerscher Zug). Seine Mission beginnt; denn er hat das Weltleiden empfinden gelernt. Weil er nun des Mitleids fähig ist, erkennt er die Not und findet Mittel und Wege, die Erlösung anzubahnen, und darum siegt er auch. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von dem Toren Siegfried, dem furchtlosen Wirker äußerlicher Heldentaten. Solche hat Parsifal auch vollbracht (von ihnen wird im ersten und zweiten Akt erzählt). Da sie aber ohne höheren Zweck waren und ihnen nicht das Bewußtsein ihres etwaigen sittlichen Wertes vorangegangen, erkennt er sie nun als nichtig und als eines echten Helden unwürdig. ☙ Bis zu jenem Kusse war er ‚jenseits von Gut und Böse', denn er, der Tor, begriff keine Schuld, weil er sie nicht kannte (‚Ich wußte sie nicht', antwortet er Gurnemanz, als dieser ihm, nachdem er den Schwan getötet, fragt, ob er seine große Schuld erkenne). Parsifal ist also sündenlos, denn zur Sünde fehlt ihm das Bewußtsein der Schuld; sobald er aber wissend geworden, hält er jede Schuld von sich fern. Scheint er darin an Christus zu erinnern, so wollte Wagner doch keineswegs eine Gleichstellung oder gar Identifizierung; dieser war ihm — wie er sich einmal mündlich äußerte [141]) — der Heiland selbst, während alle Anderen seiner bedürfen, da sie ohne göttliche Gnade zur Sündenlosigkeit gar nicht fähig wären. Nur Erleuchtung oder eine aus Erfahrung hervorgegangene innere Umkehr können daher zu ihr hinführen. Parsifal ist also ein durch göttliche Gnade Erleuchteter, zu dem die Natur als ‚zum erlösten Menschen' aufblickt, der ‚durch Gottes Liebesopfer rein und heil' ist, denn: ‚ihn (den Erlöser) selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen'. Von grundsätzlicher Keuschheit (im Sinne des Zölibats) kann bei Parsifal keine Rede sein [142]); er widersteht nur den Lockungen der absoluten Sinnlichkeit, da er seinen Erlöserberuf erkannt hat: als er nach jahrelangen Irrnissen und Leiden wieder das Gralsgebiet betritt, läßt er sich selbst in jenem hoheitsvollen Bewußtsein von Gurnemanz zum Könige des Grals salben. Als Erlöser und Befreier des Grals [143]), des Amfortas und der Kundry betritt er den Tempel, aus dem er einst verstoßen worden, weil er nicht gefragt hatte. Parsifal also mußte erst fragen, um in das lichte Reich eintreten zu dürfen, nach welchem hinwiederum Elsa seinen Sohn Lohengrin nicht fragen darf — wahrlich, ein bedeutungsvoller Gegensatz! ☙ Parsifal ist also vor Allem ein Willensheld, ein Uebermensch, aber im weit höheren Sinne, als derjenige, den uns Zarathustra lehrt. Vergleichen wir mit der Ethik des Wagnerschen die des Wolframschen Parçival, so sehen wir, daß

dieser jenem wohl innerlich verwandt ist, sich jedoch mit seiner persönlichen Reinheit begnügt, durch die er allerdings auch die Gralskönigswürde und damit die Befreiung des Amfortas von seinen Leiden erreicht. Wolfram beschließt sein Epos mit der auf Parcivals gottgefälliges Leben hinweisenden Moral: ‚Wer sein Leben so zu Ende führt, daß Gott die Seele nicht entzogen wird durch des Leibes Schuld, und er doch die Huld der Welt in Ehren sich erhalten kann, der hat sein Leben gut angewendet'. ✉ Auch in Wagners Parsifal ist die Handlung in das Innere des Helden verlegt. Der Seele Parsifals entkeimt gleichsam das ganze Drama. Das sinnlich wahrnehmbare Zentrum aber, zu dem hin alle Fäden laufen, ist der Gral. Gemeinsam ist beiden der tonliche Ausdruck, der für jeden dem Werke teilnahmvoll Folgenden das Herz Parsifals durchleuchtet, in welchem die ersten Graleindrücke für immer sich festgesetzt haben. ✉ Es erübrigt nun noch, auf die anderen Personen des Dramas, besonders aber auf die eigenartige Erscheinung Kundrys einen Blick zu werfen. In die Gestalt der fluchbeladenen Gralsbotin Kundry hat Wagner einzelne Züge der im Wolframschen Epos vorkommenden Frauen Herzeleide, Jeschute, Sigune, Kunnerware, Kondviramur, Orgeluse, Arnive und natürlich vor Allem solche ihres Originals Kondrie la Sorzier zusammengetragen. Dies näher auszuführen, muß ich mir leider versagen. Der Leser der alten Dichtung wird die verwandten Seiten leicht herausfinden. Bei Wagner lebt Kundry ein Doppelsein: häßlich und gutherzig erscheint sie im Dienste des Grals, schön und teuflisch im Dienste des von Haß gegen den Gral erfüllten Zauberers Klingsor, in dessen Bann sie verfällt, sobald er ihrer zur Verführung eines Gralsritters bedarf, deren Gemeinschaft er nach und nach durch sie verderben will. Plötzlich fällt da die unglückliche, sich nach Erlösung aus dem furchtbaren Zwange Sehnende in einen tiefen Schlaf, aus dem sie Klingsor zu seinen Diensten weckt. In diesen ewigen Wechsel sündhaften Verlangens und unerhörter Erlösungssehnsucht stürzte sie einst ein furchtbarer Fluch, weil sie den kreuztragenden Heiland auf dem Wege nach Golgatha verlacht hat (der Dichter identifiziert sie mit der vom abgetrennten Haupte des ohne Erwiderung geliebten Johannes des Täufers in den leeren Raum geblasenen, zum ewigen Schweben verfluchten Herodias). Seit jenem Tage kann die Ruhelose nicht mehr weinen, sondern nur wild lachen, und ihre sinnliche Begierde muß sich ewig erneuern. Im Dienste des Grals will sie, Gutes tuend, büßen, um erlöst zu werden. Sie kann aber nur Erlösung finden, wenn ein Reiner ihrer Verführung widersteht, zu der sie Klingsor immer wieder von neuem zu zwingen vermag. Da naht ihr dieser Reine in Gestalt Parsifals. Als dieser bei ihrem Kusse, den sie — seine kindliche Natur mit durchdringendem Verständnisse erkennend — ihm mit teuflischer Verführungskunst als Mutterkuß verabreicht, die Sünderqual des Amfortas in seinem Herzen brennen fühlt und sie von sich stößt, sieht sie in ihm mit einem Male den Erlöser, den wiederkehrenden Heiland, der sie durch seine Liebe vom Fluche befreien soll. So wird sie nun erst zum liebenden Weibe. Sie will in ihm das Reine, kann sich aber seinen Besitz nicht anders denken als in der Sünde. Das ist eben ihr furchtbarer Fluch. Er aber, wissend geworden, weist sie zurück, ihren unseligen sein tiefstes Mitleid erregenden Irrtum erkennend und aufklärend, in dem befangen sie ihre Erlösung in seiner Liebesumarmung finden zu können glaubt, die — wie sie sagt — ihn erst vollends zum Gotte machen müsse. ✉ In der furchtbarsten Raserei des verschmähten Weibes, die ihrer völligen Ohnmacht bewußt geworden, gönnt sie auch Anderen das Heil nicht, das ihnen der Geliebte bringen kann, und verwünscht ihn zu ruheloſem Irren, wodurch er nie Amfortas finden könne. Die große Szene mit Parsifal ist ein Meisterstück feinster psychologischer Entwickelung und ein neues Zeugnis der außerordentlichen Kenntnis Wagners vom Weiblichen in allen seinen Abstufungen. Im dritten Akt sehen wir Kundry als eine völlig Verwandelte. Ihre Liebe zu Parsifal hat die Sinnlichkeit völlig überwunden. Sie begreift jetzt seine Größe und fühlt nun auch den lang ersehnten vergebenden Blick des einst von ihr verlachten Heilandes auf ihr ruhen, dessen tieftrauriges Auge sie zu ihrer Qual nicht hatte vergessen können. Als Büßerin

wäscht sie Parsifal die Füße und empfängt von ihm die Taufe — und siehe da: sie kann weinen, endlich weinen! Es sind Tränen der Reue und tiefsten Zerknirschung. In ihr Wesen kehrt beseeligende Ruhe und milde Ergebung ein, sie empfängt von Parsifal den Bruderkuß der Nächstenliebe und — ist erlöst. Dann neigt sie sich zum ewigen Schlafe. ⁂ In der Verwandlung Kundrys sehen wir die Lehre von der Palingenesie aufs ergreifendste dargestellt. Im Parsifal berührt Wagner überhaupt die tiefsten Geheimnisse des Seins. Nur dem Künstler und insbesondere dem dichterischen Musiker ist es ja gegeben,

Abb. 88 · ‚Tannhäuser' in Paris — einst und jetzt! · Karikatur von Bobb · Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

in die mystischen Rätsel des Lebens hineinzuleuchten. ⁂ Aber noch eine Betrachtung scheint mir im Hinblick auf Wagners Regenerationsideen von Wichtigkeit. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß der Dichter in den Gestalten Kundrys und Klingsors den Ahasverfluch des nach Erlösung strebenden Judentums verkörpern wollte, das auf verschiedenen Wegen nach dem Heile strebt: in Kundry, die von glühendster Sehnsucht nach dem höheren Menschentum und von ‚Heimweh' nach dem sündenlosen Urzustande Erfüllte, die nur ‚dienen' und sich dem als höher Erkannten im Sinne der mit dem Gral symbolisierten allgemeinen Liebe unterordnen will;[144]) in Klingsor, den rücksichtslos nach Herrschaft Strebenden, den Urbösen, der kein Mittel verabscheut, um sein Ziel zu erreichen, der — ein zweiter Alberich — der Liebe flucht und Andere für seine Zwecke knechtet und im Gral nichts erblicken kann als das Symbol der Macht, durch deren Erlangung er die tödlich Gehaßten zu verderben imstande ist. Beider Sündentum vergeht vor Parsifals Reinheit: das der Kundry durch Erlösung, das Klingsors durch Untergang. Die notorischen langwierigen Glaubenskämpfe zwischen Christen und Arabern gaben Wagner die positive Grundlage für die Verwertung der Parsifalsage zur Darstellung seiner eben angedeuteten Kulturgedanken, die er auch in diesem Werke in so rein menschlicher Art verkündigt, daß wir in seiner Darstellung kein Verurteilen, sondern vielmehr ein liebevolles Wegweisen erblicken können, wie es eben nur einem echten Künstler möglich war. ⁂ Gegen die besprochenen Hauptgestalten tretendie übrigen unwillkürlich zurück. Die des greisen Gurnemanz ist jedenfalls eine der edelsten, die der

Meister je geschaffen. Seine Schilderung des Elendes der Gralsritter im letzten Akt erinnert in ihrer ergreifenden Stimmung unwillkürlich an die Schilderung des Götterelends der Waltraute im ersten Akte der Götterdämmerung. Der Amfortas Wagners ist im wesentlichen derselbe, wie in Wolframs Epos, allwo jedoch der ‚roi pêcheur' (Fischer und Sünder) nicht mit Kondrie, sondern mit der Herzogin Orgeluse in sündiger Minne gelebt hat.

Die Musik des Parsifal ist von höchster künstlerischer Ruhe und von einer Inbrunst und Gemütstiefe, die ihresgleichen nicht hat. Der Kernpunkt des ganzen Dramas, das Mitleid, wird hier tönend, wodurch es der allgemeinsamen Empfindung zunächst gerückt wird, und wir lernen Wagners Wort verstehen: ‚Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe.' Wer empfände das nicht bei den von Inbrunst überquellenden Tönen des Karfreitagszaubers! Die Melodie der Abendmahlfeier (auf Worte Christi) drückt die Hingebung des Erlösers und seinen Opfertod für die sündige Menschheit so restlos aus, daß sich beim Anhören dieser Töne die Erscheinung des Heilandes fast bis zur sinnlichen Wahrnehmung steigert. In der dem zweiten Teile der Melodie im Orchestervorspiele zuteil gewordenen Harmonisierung und Klangfarbe fühlen wir geradezu den tief schmerzlichen Blick des brechenden Auges Jesu auf uns ruhen.[145]) Der ‚Leitmotive' gibt es im Parsifal nicht viele. Ich erwähne nur die der Abendmahlfeier, des Grals, des Glaubens, des Wundenspeers, der Erlösungsweissagung, das Parsifal-, Kundry-, Titurel- und Klingsormotiv. Ihre Verarbeitung erscheint hier bereits völlig vergeistigt, und lediglich als Ausdruck innerer Vorgänge.[146]) Nur das Motiv des reinen Toren hat auch etwas von körperlicher Gebärde an sich und wird ab und zu in diesem Sinne verwendet (erster Akt.) Wie ein Gruß aus einer anderen Welt berühren die Schwan-Harmonien aus dem Lohengrin. Sowie in der Dichtung, so haben auch in der Musik katholische und protestantische Elemente Eingang gefunden, welche Verschwisterung bei dem unkonfessionellen Karakter des Dramas um so weniger stört, als sie zu einer Art neuen dramatisch-religiösen Stiles geführt hat, in dem Bachsche und Palestrinensische Stileigentümlichkeiten mit denen Wagners überaus glücklich verschmolzen sind. Man fühlt vor Allem deutlich den Einfluß der von Wagner in seinen letzten Lebensjahren eifrig betriebenen Bach- und Beethovenstudien auf seine längst ausgereifte musikalische Individualität; so floß z. B. etwas von der weltabgewandten Art des letzten Beethoven in das wundersame Vorspiel des letzten Parsifal-Akts über. Und das Haupt des großen Sebastian taucht aus den mächtigen Klängen der Verwandlungsmusik des ersten Akts wiederholt empor. Eine gewisse, Wagnern sonst im Allgemeinen fremde Herbheit fällt vor Allem in den dämonischen Partien des Werkes auf, die sich besonders in der häufigen Anwendung des Intervalls der kleinen None kundgibt. Diese verwandelt sich in der mit berückender Farbenpracht und jugendlich-blühender Erfindung gesättigten Zaubermädchenszene in die wonnig-weichen Akkordgebilde der großen None, die für den Musiker Wagner kaum minder karakteristisch ist, als das Melisma des Doppelschlages, dem er bis ans Ende seines Tonschaffens treu geblieben ist. Bei aller Logik der Stimmführung ist die Harmonik des Parsifal mitunter von ganz außerordentlicher Kühnheit und enthüllt dem Musiker eine neue Welt von Möglichkeiten, die — über die der früheren Schöpfungen des Meisters hinausgehend — bereits in den beiden letzten Akten der Götterdämmerung sich vorbereitete. Ein Beweis dafür, daß sich die künstlerische Form aus dem Wesen des Inhaltes eines Kunstwerkes ergibt, ist die Anwendung geschlossener und mehrstimmiger Tongebilde (besonders in den Chören der Gralsfeierlichkeiten). Nichts lag Wagner ferner, als ein starres Festhalten an Maßregeln, die sich aus dem Karakter früherer Werke für diese ergeben haben. Man darf ihm also weder Inkonsequenz noch Prinzipienreiterei zum Vorwurfe machen. Beim Parsifal wäre ein Verzicht auf die Mitwirkung des Chores undenkbar gewesen. Deshalb ist er auch nicht erfolgt. Meisterstücke schön aufgebauter Erzählungen sind die des Gurnemanz im ersten und die der Kundry im zweiten Akt. Besonders diese ist ein Musterbeispiel idealer Behandlung des Sprach-

gesanges – eine unendliche Melodie von Gottes Gnaden. Auch das Orchester ist im Parsifal ganz eigenartig behandelt. Seine Ausdrucksfähigkeit erscheint hier bis aufs Aeußerste gesteigert. Die Inanspruchnahme des Vierbläserkomplexes verfolgt hier (teilweise im Gegensatze zum Ring) hauptsächlich den Zweck der Ablösung der Spieler derselben Gattung zur Hintanhaltung einer beim einzelnen Musiker leicht eintretenden Abspannung, weiter aber auch den der mühelosen Erzeugung aus der Partitur selbst sich ergebender Schwellwirkungen.

Die Kunst von Bayreuth

Prachtvoll prahlt der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug,
Wie mein Wille ihn wies,
Stark und schön steht er zur Schau:
Hehrer, herrlicher Bau! (Rheingold)

Das Drama erhält seine Vollendung erst in der lebendigen Darstellung auf der Bühne. Im Buche schläft es; und ein nur zum Lesen bestimmtes Drama (das sog. Buch- oder Lesedrama) ist nicht viel besser als ein Brunnen, der kein Wasser gibt; es hat seinen Zweck verfehlt oder erfüllt ihn mindestens nur zum geringsten Teile. Im erhöhten Maße gilt das natürlich vom Wort-Ton-Drama, das sich an alle Sinne und nicht nur vorzugsweise an den Verstand wendet, wie das rezitierte. Selbst ein mit der denkbar stärksten Vorstellungskraft Begabter vermag sich ein von ihm noch nicht von der Bühne herab genossenes Wort-Ton-Drama nach der bloßen Lektüre der Partitur oder des Klavierauszuges in seiner vollen Eindrucksfähigkeit nicht vorzustellen. Der Schöpfer eines Wort-Ton-Dramas hat sein Werk tatsächlich noch nicht vollendet, so lange als er es nicht selbst auf die Bühne gestellt hat. Erst wenn es an jener Stelle, für die es gedacht ist, und genau so in die Erscheinung tritt, wie es von seinem Schöpfer empfunden ist, also in seiner ganzen dichterischen Glorie und Macht, erst dann ist der Schöpfungsakt des Dichters vollzogen; war doch der ursprüngliche Dichter sogar gleichzeitig Sänger und Darsteller (Homer, Pindar ꝛc.). Tragen nun dramatische Werke einen so völlig neuartigen Karakter an sich, wie die Wagners, so ist natürlich die Erreichung einer vollkommenen Verlebendigung derselben durch den Umstand wesentlich erschwert, daß die Vorbedingung für eine solche, nämlich die Eignung der ausführenden Kräfte zur Bewältigung des neuen Stils, fehlt. Diese Betrachtung bezieht sich natürlich im wesentlichen auf die vorbayreuthische Zeit, wenn sie auch heute noch lange nicht gegenstandslos geworden ist. Wagner war sich darüber vollkommen klar und erkannte die Gefahren, die gerade seinen Werken durch ungenügende Aufführungen erwachsen mußten. Sie lagen vor Allem in ‚der vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper und der fast grotesken Unkorrektheit ihrer Leistungen', die hauptsächlich eine Folge des Umstandes war, daß man auf den deutschen Bühnen dieselben Sänger für alle möglichen und unmöglichen Stilgattungen verwendete, so daß sie, nachdem sie sich kaum in einer von ihnen zur Not eingelebt hatten, schon wieder einer anderen sich zuwenden mußten. Wie sollte da Ersprießliches zustande kommen? In Italien, in Frankreich war

das stets ganz anders gewesen. Man hielt es dort jederzeit für die erste und wichtigste Aufgabe, die nationale Eigenkunst zu pflegen. Unsere vielgerühmte deutsche Gerechtigkeitsliebe und Weitherzigkeit aber hat uns am eigenen Leibe Schaden zugefügt; und gerade wir hatten es am wenigsten nötig, nach fremder Kunst auszuschauen. Eine Sängerin, die heute die Agathe, morgen die Leonore im Troubadour, übermorgen die Gounodsche Margarethe und tags darauf die Elsa oder die Afrikanerin, ein Sänger, der in unmittelbarer Folge den Don Juan, Heiling, Rigoletto, Hans Sachs singen und darstellen soll, wie können es die — alle darstellerische Verwandlungsfähigkeit in Ehren — zur Ausbildung in einem einheitlichen Stile bringen, der doch für jeden Künstler das Erstrebenswerteste sein muß? Das gilt vor allem bezüglich des Gesangsstils. Es würde zu weit führen, wollte ich hier die Nachteile solchen Stilgemengsels einer eingehenden Betrachtung unterziehen. Genug: darin lag der Krebsschaden. Dazu kamen aber noch andere Dinge von kaum minderer Bedeutsamkeit. Der Schwerpunkt der Wagnerschen Werke liegt — wie wir gesehen haben — im Drama, nicht im rein Musikalischen und Gesanglichen. Dadurch, daß man an die Darstellung dieser Dramen ohne eigentliches Bewußtsein von ihrem wirklichen Wesen mit dem Rüstzeug der Oper herantrat, entstand — wie leicht begreiflich, — ein Zerrbild, das nur dazu angetan war, das Verständnis für die Wagnerschen Schöpfungen zu erschweren, da sie so weder als Opern noch als Dramen angesehen werden konnten. Daß Tannhäuser und Lohengrin trotz dieses Mißverständnisses zu so großer Beliebtheit gelangten, hat niemanden mehr gewundert als ihren Autor selbst, den es tief verdroß, daß diese Werke zum Teile sogar eben diesem Mißverständnisse ihren Erfolg verdankten. Trotz des Umstandes, daß Wagner viele Jahre hindurch einzig auf die Erträgnisse der Aufführungen dieser Werke angewiesen war, hat er wiederholt gegen sie protestiert oder von ihnen abgeraten, wenn er fürchten zu müssen glaubte, daß sie dem Geiste seiner Schöpfungen nicht gerecht werden könnten [117]) — ein wahrhaft bewunderungswürdiger Zug seiner echt künstlerischen Natur. Je höher sich aber seine Kunst entwickelte, je deutlicher sich die Eigenart ihres Stils ausprägte, desto weiter wurde auch die Kluft zwischen den bestehenden Theaterzuständen und seinem Schaffen, und desto schmerzlicher mußte er das zwischen ihnen bestehende Mißverhältnis empfinden. Ja, es kam so weit, daß er zu Zeiten die Hoffnung auf eine Aufführung seiner späteren Werke, z. B. des Ringes des Nibelungen, ganz aufgab, weil er an die Möglichkeit einer solchen in seinem Sinne bei den herrschenden traurigen Theaterzuständen gar nicht glauben konnte. Je größer die Dimensionen dieses seines Hauptwerkes sich gestalteten und je mehr es in jeder Richtung über das Gewohnte hinauswuchs, desto greifbarere Formen nahm ein Gedanke des Künstlers an, ein Gedanke, der endlich auch durch dessen unvergleichliche Energie vollends zur Tat werden sollte: an einem vom Weltverkehr abliegenden Orte ein eigenes Theater zu bauen, in dem seine Werke in möglichst vollkommener Weise von eigens dafür angeworbenen Künstlern vor einer aus allen Gegenden herbeikommenden Zuhörerschaft von Freunden seiner Kunst [118]) in Form von Festspielen aufgeführt werden sollten. Zunächst galt dieser Plan aber seinem Nibelungen-Werke. Schon anfangs der fünfziger Jahre taucht der Festspielgedanke in Briefen des Meisters an Freunde auf, am deutlichsten in einem Schreiben an den Dresdener Chordirektor Fischer (1855). Darin heißt es u. a.: ‚Es fällt mir nicht ein, dabei (beim Ring des Nibelungen) an irgend ein jetzt bestehendes Theater zu denken.' Weiter führt Wagner dort aus, daß die Kosten aufgebracht werden müßten, sowie daß niemand, weder der Autor noch die Ausführenden, irgendwelchen materiellen Vorteil dabei haben dürften und daß alle echten Kunstfreunde dazu freien Eintritt erhalten sollten. (Noch im Jahre 1872 — dem der Grundsteinlegung — äußert er sich mit Entschiedenheit: ‚gegen Entree kann niemand zugelassen werden.') [119]) Nicht nur die praktische Seite war es, die Wagner den Festspielgedanken eingab, sondern auch, und zwar in weit höherem Maße, die rein ideale Erwägung, daß das Ungemeine auch in anderer Weise in die Erscheinung treten müsse, wie das Alltägliche, daß es nicht im

bunten Einerlei des Wochenrepertoires dem abonnierten oder auch nicht abonnierten Hörer zur Zerstreuung von den Sorgen und Mühen des Tages dargeboten werden dürfe, sondern für jeden Teilnehmer ein Erlebnis bilden solle, zu dem man sich sammeln müsse. Das aber war nur in Gestalt von Festaufführungen möglich, wie sie überhaupt einzig der Würde der dramatischen Kunst angemessen sind, was vom täglichen Theater nicht gesagt werden kann.[150]) Das Festspiel bedeutet die Aufhebung des Gewohnheitstheaters der Allerweltsbühne und eine Rückkehr zum antiken Ideal. Wagner dachte an die Griechen, an eine Wiedergeburt ihrer Kunstbetätigung im deutschen Geiste und an ‚das allmächtig mitgestaltende Publikum'. ‚Wir müssen Alle mitwirken', sagte er. Nur auf diese Weise war jenes Ideal zu erreichen, dessen Verwirklichung seinen Geist die Hälfte seines Lebens hindurch beschäftigte. Die Kunst solle — meinte er — bestimmend in das Leben der menschlichen Gesellschaft eingreifen und nicht nur die Einzelnen erheitern und zerstreuen; sie solle die Menschheit zum Bewußtsein des Wertes ihrer höchsten Güter, der Religion und Sittlichkeit, bringen, ihr das Leben erst lebenswert erscheinen lassen und die Richtschnur für ihr Handeln geben. Das aber könnten niemals starre Gesetze und konstruierte Systeme, sondern nur Gemütseindrücke bewirken. Sie zu erzeugen, dazu sei nur die Kunst berufen; denn sie baue von innen nach außen, nicht umgekehrt. Wagner glaubte fest und unbeugsam an die Zukunft seiner Bestrebungen und an ein reales Ergebnis derselben ‚zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt'. In seinem mächtigen deutschen Idealismus war er Schiller nahe verwandt, der ähnliche Gedanken ausgesprochen hat, dessen Tatkraft aber lange nicht an die seinige heranreichte, weshalb er auch keine positiven Resultate zu erzielen vermochte. Aus tiefster Not heraus schuf Wagner unter tausend Sorgen und Mühen das Werk seines Lebens. Diese Not war die mächtigste Triebfeder seines Wirkens; es war die gleiche Not, aus der sich Wieland seine Flügel selbst schmiedete, um sich ihr zu entschwingen. In solcher Not entstiegen der gepreßten Brust des Künstlers bittere Klagen: ‚Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefsten, des Edelsten des Volksbewußtseins: das Tiefste und Edelste unseres menschlichen Bewußtseins ist der reine Gegensatz, die Verneinung unserer öffentlichen Kunst.' Von seiner Schrift: Die Kunst und die Revolution (1849) bis zum ersten Bühnenfestspiel (1876) zieht sich ein gerader, wenn auch langsam ansteigender, mit zwingender Folgerichtigkeit gebahnter Weg. Das, was der große Künstler auf ihm zu erreichen hoffte, die Allgemeinsamkeit der Kunst, blieb seinem Wunsche allerdings zeitlebens unerreichbar; erst bei den letzten von ihm erlebten Festspielen schien ihm die Verwirklichung jenes Ideals in weiter Ferne aufzudämmern. Er lernte sich in diesem Punkte bescheiden und begnügte sich endlich damit, den Erfolg der Bühnenfestspiele lediglich darin zu sehen, ‚daß mancher einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die Tendenzen jener Tat veranlaßt wurde';[151]) mit einiger Resignation fügte er hinzu: ‚Ich gestehe, daß ich jene andere, der unseren etwa entgegenkommende Tat nicht eher erwarten zu dürfen glaube, als bis die Gedanken, welche ich mit dem ‚Kunstwerk der Zukunft' verbinde, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind.' Aber es ist immerhin schon etwas Außerordentliches, daß es dem Künstler überhaupt vergönnt war, den großen Kulturgedanken der Festspiele wirklich ins Leben treten sehen und greifbar aufzeigen zu können, wenn er auch von seinem hohen Standpunkte aus sich damit noch lange nicht zufrieden geben durfte (nennt er doch die ersten Festspiele nur eine ‚ernste Anregung'). Einzig der Liebe konnte der weitere Ausbau gelingen.

Wenn wir uns nun wieder der historischen Entwickelung der Festspielidee zuwenden, so tritt diese uns in verschiedenen Stadien entgegen. Der erste Plan, in dem ein bestimmter Ort in Betracht gezogen wird,[152]) findet sich in einem Briefe des Meisters an den Freund Uhlig. Zürich sollte die Ehre der Festpiele zuteil werden. Damals handelte es sich allerdings nur um Siegfrieds Tod. Die in diesem Schreiben geäußerte Absicht kann wohl als überschweng-

lichster Beweis dafür gelten, von welch beispiellos reinem Idealismus Wagners Festspielgedanken erfüllt war: er spricht von nur drei Aufführungen, die innerhalb einer Woche stattfinden sollten; „nach der dritten' – heißt es weiter – ‚wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt'. Später strebte der Meister selbst eine dauernde Institution mit periodisch wiederkehrenden Aufführungen an. Die öffentliche Propagierung seines Planes erfolgte 1851 in der: Mitteilung an meine Freunde. Darin ist schon ganz deutlich von einer festlichen Aufführung des Zyklus Der Ring des Nibelungen in drei Tagen und einem Vorabende die Rede,[153]) ferner von einer kleinen, zentral gelegenen Stadt, die keine Ablenkungen bietet, in der das Publikum nur zum Zwecke des Kunsteindruckes sich versammelt. In den sechziger Jahren tauchte dann das Münchener Projekt auf (siehe S. 66 dieses Buches), das an der Kleingeistigkeit des dortigen Bürgertums scheiterte, um erst heute in der Erbauung des ‚Prinzregenten-Theaters' — zu spät! — Gestalt zu gewinnen. Endlich folgte (anfangs der siebziger Jahre) die Errichtung des Festspielhauses zu Bayreuth. So war es also dieser kleinen, fast vergessenen oberfränkischen Stadt vorbehalten geblieben, ein Denkmal höchsten deutschen Idealismus und nie wankenden Vertrauens in die sittliche Entwickelungsfähigkeit der Menschheit zu bergen. Ihr Name ist dadurch zu einem Begriffe geworden und wird es auch fernerhin bleiben, selbst wenn das ragende Mal, das der unerschütterliche Wille eines großen Künstlers und Menschen dort errichtete, einmal längst nicht mehr den ‚lieblichen Hügel' schmücken sollte. ‚Der Name ‚Bayreuth' ist uns Allen zu einem teuren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden' sagt dankerfüllten Herzens der Meister selbst, der in Bayreuth die Verlebendigung seiner Schöpfungen und Ideen erleben durfte. Trotz des provisorischen Karakters des Hauses macht es einen ehrwürdigen Eindruck. Nichts Ueberflüssiges, Prahlerisches haftet ihm an; einzig seinen Zweck verkündet es stolz in den schlichten Formen. Zur Entfaltung von Wagners Gesamtkunstwerk ist gerade dieses Haus wie geschaffen. Es bildet die würdige Schale für den edlen Kern. Und seine Einfachheit stimmt vortrefflich zu der des Wagnerschen Dramas. Und nun erst das Innere: von welch erhabener Einfachheit, würdig, den Rahmen zu einer feierlichen Handlung zu bilden! Die der Antike nachempfundene Renaissance des Saales mit den ernsten korinthischen Säulen auf beiden Seiten, wie stimmt sie den Geist zu stiller Andacht und Sammlung und lädt ihn zu hoher Feier! Wir haben das dem genialen Gottfried Semper zu verdanken. Der schmucklose Vorhang hebt sich nicht, sondern teilt sich und wird an beiden Seiten hinaufgezogen. Alle technischen und praktischen Behelfe sind dem Auge entzogen, so daß dieses nichts erblickt, als was streng zur Darstellung des Kunstwerkes gehört: da gibt es keinen Souffleurkasten (die Darsteller bedürfen seiner in Bayreuth nicht), da sieht man keine blasenden und streichenden Musiker, keinen dirigierenden Kapellmeister, denn der Orchesterraum ist versenkt und mit einem Schallblech so weit überdeckt, daß sie dem Zuschauer unsichtbar bleiben und daß der Klang in idealer Verschmelzung der Klangfarben wie der Ton einer Riesenharfe oder -Orgel aus dem offenen Spalt nach oben dringt, ohne selbst bei größter Kraftentfaltung den Sänger zu decken oder sein Wort unverständlich zu machen. Das Auge wird durch den Umstand, daß es nicht durch die zum Teil recht unschönen Bewegungen und Anstrengungen der Musiker abgelenkt wird, gezwungen, sich ausschließlich den szenischen Vorgängen zuzuwenden. Die stufenweise Anordnung der Instrumentalgruppen, deren einzelne bis unter den Bühnenboden reichen, ist hinsichtlich der akustischen Wirkung äußerst zweckmäßig. Zwischen den amphitheatralisch ansteigenden, von einer Logenflucht gekrönten Sitzreihen und der Szene liegt der trennende ‚mystische Abgrund', aus dem die geheimnisvollen Offenbarungen der Tonwelt zum lauschenden Ohre aufsteigen und der das szenische Bild, vor dem auch noch ein breites Proszenium angebracht ist, dem Zuschauer gleichsam ins Ungreifbare entrückt, wodurch es an Idealität gewinnt. Auch die Gestalten erhalten so eine gewisse Erhabenheit. Die Idee des unsichtbaren Orchesters ist nicht Wagners ur-

eigene Erfindung; wohl aber war er der Erste, der sie verwirklichte. Die Italiener Vecchi und Cavallieri machten schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Vorschlag, die Musikinstrumente vor dem Publikum zu verbergen. Später war es der französische Komponist André Erneste Modeste Grétry (1741—1813), der in seinem: Vorschlag zu einem neuen Theater ein verdecktes Orchester fordert, welches Musiker und Pultlichter für die Zuschauer unsichtbar macht. ‚Die Wirkung', — schreibt er — ‚würde dann zauberhaft sein'. Dieser Musiker starb — merkwürdig genug — in demselben Jahre, in welchem Wagner geboren wurde. Eine interessante Stelle, die sich mit eben diesem Gegenstande beschäftigt, findet sich bei Goethe, und zwar in Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sie lautet: ‚Der Oheim wollte bei Instrumentalmusiken die Orchester soviel als möglich versteckt haben, weil man durch die mechanischen Bemühungen und durch die notdürftigen, immer seltsamen Gebärden der Instrumentenspieler so sehr zerstreut und verwirrt werde.'

Abb. 89 · Ferdinand Jäger als Siegfried Wagners einziger Meisterschüler

Den Abschluß dieser Arbeit mögen nun noch einige Betrachtungen über den Stil der Bayreuther Aufführungen bilden. Das wesentliche Merkmal der Bayreuther Kunst ist die Betonung des Dramas. Von der Wiedergabe der Wagnerschen Dramen gilt ganz dasselbe, was ihr Schöpfer in seinen grundlegenden Schriften bei Kennzeichnung des Wesens des Gesamtkunstwerkes selbst wiederholt ausdrücklich hervorhebt: ‚Alles muß in den Dienst des Dramas gestellt werden.' Daß diesem Grundsatze bei der Darstellung der früheren, noch nicht auf voller Stilhöhe stehenden Werke des Meisters besonders energisch Ausdruck gegeben werden muß, um die Absichten ihres Schöpfers klar erkennen zu lassen, ist leicht begreiflich, da in ihnen — wie ihr Schöpfer selbst bekennt — noch ein Stück Oper steckt. In der Verfolgung dieses Zieles hat sich Bayreuth bei den Aufführungen des Fliegenden Holländer, des Tannhäuser und Lohengrin im Vollbesitze des Bewußtseins von der Bedeutung seiner Aufgabe und auf der Höhe seines bewunderungswürdigen Könnens gezeigt. Wagner selbst hat erklärt, daß er die von ihm vorbereitete Wiedergabe des Parsifal und deren alljährliche Wiederholungen für vorzüglich geeignet halte, ‚der jetzigen Künstlergeneration als Schule für den von ihm begründeten Stil zu dienen'. Hier sei im Gegensatze zu seinen älteren Werken mit der gemeinen Opernroutine gar nichts auszurichten. Der Bayreuther Parsifal hat uns also auch hinsichtlich des echt Wagnerschen (oder besser: deutschen) Darstellungs-, Gesangs- und Deklamationsstils als des Meisters Vermächtnis zu gelten, dessen Reinerhaltung zunächst unsere Sorge sein muß. Charakteristisch für die Wiedergabe des Wort-Ton-Dramas ist das Gebundensein des Darstellers an die Vorschriften des Schöpfers. An einer Stelle des Wilhelm Meister sagt Goethe, daß das Drama mit Musik vor dem nur gesprochenen es voraus habe, ‚daß Deklamation, Maß, Ausdruck, Bewegungen vom Dichter auf den Darsteller übertragen werden'; ‚im rezitierten Drama müsse dieser erst Alles erfinden.' Man sieht hieraus, daß dem großen Dramatiker dieser Uebelstand des gesprochenen Dramas schon zu einer Zeit unangenehm zum Bewußtsein kam, als man von der Genauigkeit des Wagnerschen Ton-Dramas keine blasse Ahnung haben konnte. Diese Klage Goethes entsprang zweifellos der von ihm oft auch am eigenen Leibe erfahrenen Qual des völlig der Willkür des Darstellers preisgegebenen Dichters, der es mit Neid sah, daß in der Oper der Autor Herr über den Darsteller (Sänger) ist, weil dieser durch

die notwendige Uebereinstimmung von Wort, Ton, Rhythmus und Gebärde durch den Willen des Ersteren gefesselt ist. Was aber hätte Goethe erst über dieses Verhältnis beim Wagnerschen Drama gesagt, in dem (weit mehr als in der alten Oper) Alles Ausfluß einer einzigen dichterischen Persönlichkeit ist? Oberster Grundsatz aller an den Festspielen Mitwirkenden hat zu sein: absolute Unterordnung unter das Kunstwerk und unter den Willen seines Schöpfers, womit natürlich die Vermeidung jedweder den Karakter des Werkes störenden Eigenmächtigkeit verbunden ist, die persönlicher Eitelkeit nicht aber der Sache dient. Auch auf die Ausführung der Werke mag sich Wagners Wort von der Allgemeinsamkeit der Kunst beziehen. Die Leistung jedes Mitwirkenden ist nur als ein mit dem Ganzen innig und unlösbar verwachsener Teil, nicht als ein für sich allein Bestehendes zu betrachten. Alle zusammen müssen einen Organismus, nicht eine Reihe bilden. Das den Gesamteindruck störende Herausragen eines einzelnen Darstellers durch irgend welche besondere stimmliche, gesangskünstlerische oder darstellerische Qualitäten entspricht somit dem Geiste der Bayreuther Kunst nicht. Man verzichtet daher bei den Festspielen lieber auf die Mitwirkung dieser oder jener zugkräftigen Berühmtheit, um den Gefahren zu entgehen, welche mit ihr für ein ausgeglichenes Ensemble verbunden sind. Das sogenannte star-System ist also in Bayreuth trotz mancherlei unbestreitbarer praktischer Vorteile, die es mit sich bringt, verpönt. ‚Hier gilt's der Kunst', nicht dem Geschäft! Keinerlei persönliche Rücksichten entscheiden bei der Wahl eines Künstlers, sondern einzig und allein nur das Bestreben, die möglichst geeignete Kraft für diese oder jene Rolle zu finden. Dieses System ist natürlich auf Repertoire-Bühnen mit ihrer unvermeidlichen Einteilung des engagierten Personals in Fächer nicht durchführbar. In Bayreuth wird für jede besondere Rolle ein Künstler mit ausgesprochener Individualität gewählt; dieser hat die Möglichkeit, sich monatelang in seine Aufgabe einzuleben, sich lediglich damit zu beschäftigen und dadurch schließlich sich völlig mit der von ihm darzustellenden Gestalt zu identifizieren. Von einem Terrorismus, den sich eitle, dort nicht zur Geltung gekommene Sänger — wie sie aller Welt mit Emphase verkünden — ‚nicht gefallen lassen durften,' kann in Bayreuth nicht die Rede sein; dort wird — im Gegenteil jede Individualität respektiert; denn ohne eine solche lassen sich gewisse große Aufgaben überhaupt nicht bewältigen. Aber anderseits schließt das Interesse des Allgemeinen jeden persönlichen Eigensinn aus, da dieser die Einordnung des Einzelnen ins Ganze im vorhinein unmöglich macht. Es hat sich daher die Wahl willfähriger, für bestimmte Aufgaben besonders passender junger Talente im allgemeinen als zweckdienlicher herausgestellt, wie die Verwendung verwöhnter Zelebritäten. Für gewisse Rollen wie geschaffen, bieten solche Anfänger den Vorteil, daß sie durch den bunten Theaterdienst noch nicht verdorben und daher für Belehrungen zugänglicher sind, deren sie bei ihrer Ausbildung im deutschen Stil bedürfen. Dieser deutsche Stil ist aber vorläufig ausschließlich der Wagnersche, da nur dieser völlig frei von undeutschen Elementen (italienischen Gesangsmanieren, französischem Schauspieler-Pathos mit nichtssagenden und schablonenhaften Opernbewegungen, internationalen Deklamationsunarten u. s. w.) ist, abgesehen davon, daß die Schöpfung des in Bayreuth verlebendigten, die Verschwisterung aller Künste bedeutenden Wort-Ton-Dramas das Werk eines Deutschen ist. Es darf aber auch nicht übersehen werden, daß die Heranbildung eines Nachwuchses geradezu Lebensfrage für die Zukunft der Bayreuther Festspiele ist. Viele der jungen Kräfte zieht man nach Bayreuth, um sie lediglich an den Proben und Belehrungen passiv teilnehmen zu lassen, damit sie sich für spätere Jahre ihres dortigen Wirkens die Beherrschung des Stils aneignen. Nur so kann die Tradition lebendig und die Bayreuther Kunst dauernd jung erhalten werden.

Die Hauptzüge des deutschen Stils sind: fertige Gesangskunst auf Grundlage deutscher Artikulations- und Vokalisationsschulung,[154]) Deutlichkeit und Natürlichkeit der Aussprache und der Wortbetonung, größte Genauigkeit im Wort- und Notentext, keinerlei Willkürlichkeiten in Zeitmaß, Dynamik und Rhythmus (kleine und punktierte Noten, Pausen, Bindungen), keinerlei

Selbstgefälligkeit im beliebigen Aushalten sogenannter guter Töne zur Erreichung billiger Wirkungen, keine direkten Mitteilungen ans Publikum, wie sie allenfalls im Konzertsaale zu rechtfertigen sind, nicht aber im Drama; Vermeidung aller überflüssigen, schablonenhaften und gezwungenen Bewegungen; lebhafte, dessen ungeachtet aber nicht rein äußerliche Teilnahme an der Situation. Erst auf dieser Basis lassen sich höhere und feinere Ergebnisse anstreben. Als eine der wichtigsten und schwierigsten technischen Errungenschaften, deren hohe Bedeutung besonders von Sängern seit jeher unterschätzt worden ist, hat die Ermöglichung jedweden beliebigen Ausdruckes bei konsequentem Festhalten am vorgeschriebenen Zeitmaße zu gelten. Wer diese Kunst nicht erlernen und in den Dienst des Kunstwerkes stellen kann, wird stets nur ein Dilettant bleiben. Wagner hat sich als Schriftsteller über den Stil der Wiedergabe seiner Werke nie in systematischem Zusammenhange, sondern nur gelegentlich geäußert, dafür aber mündlich und durch persönliches Beispiel eine Fülle praktischer Belehrung Jenen zuteil werden lassen, die so glücklich waren, sich an Bühnenproben unter seiner unvergleichlich wirksamen Anleitung beteiligen zu dürfen. Eine nur dürftige Vorstellung davon erhält man aus einzelnen Stellen seiner Schriften. Wenn er beispielsweise von den selbst geleiteten Münchener Meistersinger-Proben von 1868 berichtet, daß die Sänger mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgabe zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen seien, der ihnen endlich so leicht und natürlich gefallen sei, wie die gemeinste Rede des Lebens — sie, die zuvor, wenn es ‚Opernsingen' geheißen habe, sofort ‚in den Krampf eines falschen Pathos verfallen zu müssen glaubten,' hätten sich jetzt angeleitet gefunden, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisieren, um erst von diesem Punkte aus unmerklich zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Ueberraschung das gewirkt habe, was dort den krampfhaftesten Anstrengungen nie habe gelingen wollen; oder wenn er gelegentlich der Parsifal-Proben sich darüber ausspricht, daß das ‚alles Maß überschreitende Gewaltsame' des Starkleidenschaftlichen, Rauhen, ja Wilden, das in ganzen Teilen dieses Dramas zum Ausdrucke komme, durchweg ‚als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung' eingehalten werden müsse, was am sichersten ‚durch Ausübung

Abb. 90 · Richard Wagner · Letzte Aufnahme von Adolf v. Groß in Bayreuth 1882 · Nach der Photographie von F. Bruckmann in München

weiser Sparsamkeit in der Verwendung des Atems wie der plastischen Bewegung' erreicht werden könne, wodurch es gelungen sei, ‚selbst lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten', obgleich in ihnen die empfindungsvollsten Akzente in mannigfaltigster Färbung wechselten, wie in Kundrys Erzählung und in Gurnemanz Karfreitagszauber-Schilderung, so lernen wir begreifen, daß, wenn das Schauspiel — wie Wagner sagt — wirklich durch die Oper verdorben worden sei, es jetzt nur durch die ‚Oper' wieder aufgerichtet werden könne. Wagner wollte in der Darstellung stets den Blick auf das Ganze gerichtet haben, so daß das Detail erst in zweiter Linie in Betracht kam und sich nach den Absichten des Ganzen richten konnte. Ein Hauptpunkt des Bayreuther Stils ist die völlige Uebereinstimmung von Gebärde und musikalischem Ausdruck, wobei aber die erste nur auf das Maß des unbedingt Nötigen zu beschränken ist. Diese für Auge und Ohr gleichzeitig wahrnehmbare Bewegung als Ausdruck psychischer Emotionen ist eine der karakteristischesten Merkmale der Darstellung des Wort-Ton-Dramas.[155]) Es wäre aber weit gefehlt, wenn man glaubte, daß jede Orchesterphrase von einer Bewegung des Darstellers begleitet sein müsse. Das würde eine höchst geschmacklose und unnatürliche Unruhe erzeugen, die jede große Linie auf der Bühne zerstören und im besten Falle den Eindruck des ballettmäßig Abgezirkelten erwecken würde. Hier muß der Geschmack des Spielleiters entscheiden, der sich überdies immer in ein richtiges Verhältnis zur Individualität der Darsteller setzen soll. Wenn — um hier ein beliebiges Beispiel anzuführen — Wotan im dritten Akte der Walküre nach Einschläferung Brünnhildens seinen im Vordergrunde liegenden Speer holt und auf ihn nach dem Rhythmus des Vertragsmotivs marschmäßig zuschreitet (wie das leider sogar in Bayreuth geschehen), so empfinde ich das als kleinlich und die Größe der Situation störend. Die wenigen Gesten, die die musikalische Tragödie im Gegensatze zu den kürzeren und rascheren des musikalischen Lustspieles verträgt, müssen, dem Tonausdrucke entsprechend, häufig mehr den Karakter des Breiten als den des Plötzlichen, Unvermittelten an sich tragen. Das Schwierigste ist der Uebergang, die Modulation der Gebärde von einem Ruhepunkte zum — höher oder tiefer liegenden — andern, sowie die nichts Ueberflüssiges enthaltende, in die Entwickelungslinie des Orchester-Melos sich einordnende, durch Gesichtsausdruck, Blick und Körperhaltung unterstützte breite Geste. Ich erinnere an das Erwachen Brünnhildens (Siegfried, dritter Akt) und die den Gefühlshöhepunkt der Schluß-Szene der Walküre bildende Umarmung Wotans und Brünnhildens, welche einen kolossalen musikalischen Aufschwung begleitet und in Gebärde umsetzt. Das alte Gesetz des Sparens der Ausdrucksmittel für Höhepunkte spielt in der Gebärde des Wort-Ton-Dramas eine besonders große Rolle. Nichtssagende Gesten stören hier noch viel mehr als im rezitierten Drama, weil sie vom Tonausdrucke nicht Lügen gestraft werden dürfen. Uebertreibungen und Ausfüllen der Musik um jeden Preis sind unbedingt zu vermeiden; dasselbe gilt im Wort-Ton-Drama von allen hörbaren (artikulierten und unartikulierten) Lauten, die nicht in der Singstimme verzeichnet sind. Hier darf nur der durch die ausdrücklich vorgeschriebene Tonhöhe bezeichnete Laut hörbar werden. Flüstern, Lachen, Schreien, Stöhnen, Seufzen sind also unter allen Umständen als stillos zu betrachten und daher zu unterlassen.

Daß eine möglichst naturgetreue und stimmungsvolle Versinnlichung des äußeren Schauplatzes und der szenischen Vorgänge, sowie eine diskrete und nicht durch Unvollkommenheiten störende dichterische Mitwirkung der Natur- und Himmelserscheinungen[156]) von größtem künstlerischen Werte für den Eindruck des Ganzen ist, versteht sich wohl von selbst. Ein Zuhochhinauswollen ist aber nach des Meisters eigenem Willen bei gewissen, szenisch nie erschöpfend darstellbaren Vorgängen zu vermeiden. Das gilt z. B. vom Feuerzauber in der Walküre, vom Regenbogen im Rheingold, vom Schlußvorgang der Götterdämmerung, vom Drachenkampf im Siegfried. Besser aber ist unter allen Umständen stimmungsvolle Andeutung als zu materielle Ausführung, da solche leicht zur stimmungmordenden Halbheit wird. So denkt man mit Recht in Bayreuth, wo man

den Begriff theatralischer ‚Ausstattung' ebensowenig kennt, wie andere Aeußerlichkeiten des Theaters, die geeignet sind, vom Kunstwerke selbst abzulenken. Daß endlich auch die Trachtenfrage mit dem Geiste des Werkes Hand in Hand gehen muß und daß hierbei das Historische gegen das Dichterische, die Korrektheit gegen das Phantasievolle, Mythisch-Symbolische zurückzutreten habe, wird jeder künstlerisch Feinfühlige begreifen, ebenso daß eine zum Karakter des betreffenden Werkes stimmende, empfindungsvoll abgetönte Farbensymphonie auf der Szene ein schönes Widerspiel zur Tönesymphonie des Orchesters bilden soll. Das ist ungefähr das Bemerkenswerteste über den Stil von Bayreuth.

Man hat die Bayreuther Festspiele oft mit der Bezeichnung, ‚Musteraufführungen' belegt. Das widerspricht den Absichten ihres Begründers. Muster ist das, was man äußerlich nachahmen kann. Der Geist und die Stimmung der Festspiele aber und das komplizierte Ergebnis von Ideen, Arbeit, Erfahrungen, persönlichen Ueberlieferungen werden sich auch mit den besten Absichten und den peinlichsten Notizen der als Zuhörer an den Festspielen teilnehmenden Regisseure und Kapellmeister nicht nachmachen lassen. Hier liegt eine Summe von Begabungen, Pietätsmomenten und jahrelangem Streben vor, die nur einmal in so außerordentlicher Weise in die Erscheinung treten kann, wie es hier der Fall ist. Eine Individualität läßt sich wohl äußerlich abklatschen, nicht aber ein zweites Mal künstlich züchten. Und Bayreuth ist eine Individualität. Allerdings läßt sich dort viel lernen, und es ist schon erfreulich genug, wenn auf diese Art die bei den nun einmal unvermeidlichen Aufführungen auf Repertoirebühnen gemachten zahlreichen Fehler verbessert werden; aber das, was die wenigsten dort zu lernen suchen: selbstloser Idealismus und wahre Pietät, an welchem Theater hätte man sie bisher nachgeahmt oder — um gerecht zu sein — nachzuahmen vermocht? Das finanzielle Moment spielt bei den Repertoirebühnen eine große Rolle. Zu glanzvollen Dekorationen und Kostümen und hohen Honoraren für gastierende Berühmtheiten langt die Kasse wohl hier oder dort reichlich (als ob damit Alles getan wäre!), nicht aber zur monatelangen Konzentration aller Mitwirkenden auf eine einzige Aufgabe, hinter die alle übrigen Interessen des Instituts völlig zurücktreten müssen. Diese ist aber weitaus das Wichtigste. Nur solcher Art kann eine große Kunst gewirkt werden, vorausgesetzt, daß alle Mitwirkenden sich freiwillig unter die Herrschaft eines imponierenden persönlichen Willens begeben. Deshalb aber gibt es auch nur ein Bayreuth. Nicht also der heute immerhin schon vorhandene erfreuliche Einfluß der Bayreuther Kunst auf die Theater ist es, der an ‚Bayreuth' zu höchst zu schätzen ist, sondern der unmittelbare Eindruck einer von hohem sittlichem Standpunkte aus dargebotenen, größter Vollendung zustrebenden stilistisch einheitlichen Gesamtkunst.

Abb. 91 · Richard Wagners Sterbehaus in Venedig · Palazzo Vendramin

Gilt das von jeder Bayreuther Aufführung, so muß es im eigentlichsten und höchsten Sinne auf jenes Werk bezogen werden, das den Stempel des Bayreuther Geistes von allem Anfange an auf der Stirne trug: vom Parsifal. Sein Schöpfer wollte dieses Werk aus guten

Gründen einzig und allein dem Festspielhause erhalten wissen. Er hat sich über diesen Punkt mit nicht mißzuverstehender Klarheit geäußert. Heute, wo man sich anschickt, dieses erhabene Vermächtnis seines Geistes auf eine Dollar-Bühne zu zerren und seiner Weihe zu berauben, empfiehlt es sich besonders, des Meisters eigene Worte in Erinnerung zu bringen. Sie lauten: ‚Ich habe mich dazu entschlossen, ... meine neueste Arbeit (Parsifal) ausschließlich und einzig für Aufführungen in dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth .... zu bestimmen. .... In welcher Weise die einzigen Aufführungen des Parsifal in Bayreuth den Hoffnungen dienen können, welche ich wohlwollenden Freunden erweckt habe und die nun von diesen sorglich festgehalten werden dürften, — wird sich aus dem Karakter dieser Aufführungen und der Umstände, unter denen sie stattfinden, leicht ergeben.' Und an anderer Stelle: ‚Den Veranlassungen, welche den Ring des Nibelungen dem Bühnenfestspielhause in Bayreuth entführten, glaube ich für den Parsifal jede Bestimmung meiner Entschlüsse schon dadurch unmöglich gemacht zu haben, daß ich mit seiner Dichtung eine unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt.' Sollte sich der Meister in dieser Annahme geirrt haben? Fast glaube ich, daß dem ‚Unternehmer' nichts heilig ist. Keiner, der den Parsifal in seiner Bayreuther Wiedergabe begriffen und tief innerlich empfunden hat, kann es wollen, daß er dem ‚Theater' verfalle. Diejenigen aber, die den in diesem Werke liegenden Zusammenhang mit Bayreuth nicht begreifen und es dem Opernrepertoire einverleiben wollen, ‚wissen eben nicht, was sie tun.' Anderseits halte ich das bestandene Bestreben, eine lex Parsifal zu erwirken, für ein von vorneherein verfehltes Beginnen,[157]) erfreulich nur in dem einen Sinne, als es eine fast rührende Aeußerung des — wie es scheint — unerschütterlichen Glaubens an den deutschen Idealismus war. Gesetze dieser Art lassen sich nicht künstlich machen. Sie müssen in den Herzen der Menschen leben. Und so lange das nicht der Fall ist, hat unseres Meisters Vertrauen in die Regenerationsfähigkeit der Menschen durch die Kunst noch keine Bestätigung gefunden.

Anmerkungen zum ersten Abschnitt

[1]) Thomas Carlyle (geb. 1795) äußert eine ganz ähnliche Ansicht, wenn er die Musik als das in der Natur ‚zugrunde liegende' bezeichnet.

[2]) Hierin bildet übrigens Hebbel eine bemerkenswerte Ausnahme. Dieses kraftvollen Dichters Tragik ist stets individueller Art, was ihn ethisch als Dramatiker weit unter den Dichter des Faust setzt. — Tragik ist jene freiheitliche Betätigung des Menschen, die sich gegen die harmonische Ruhe der Weltordnung auflehnt und sie dadurch stört, weshalb sie gesühnt werden muß. Im tragischen Konflikt liegt die natürliche Anregung zum Drama.

[3]) Ich benütze zu diesem Zwecke die Sammelarbeiten der Herren von Wolzogen, Chamberlain, Scheemann, Plüddemann, van der Straeten u. a.

[4]) Heinrich von Kleist empfindet beim feierlichen Ritus des katholischen Gottesdienstes ebenfalls gerade durch das Zusammenwirken der Künste ein besonders erhebendes Gefühl. Er sagt: ‚Nirgends fand ich mich aber in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik zu den anderen Künsten tritt, um das Herz gewaltsam zu bewegen.'

[5]) Ueber das Dämonische in der Musik hat sich niemand so überzeugend geäußert wie Goethe: ‚Desgleichen ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommt, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht, und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben.'

[6]) Es sei hier auf Nietzsches Buch: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik verwiesen.

[7]) Spricht nicht der Maler und der Musiker gleicherweise aus dem prächtigen Worte Hoffmanns: ‚Dem Musiker wird das Sehen ein Hören von innen'? Derselbe Geist des gemeinsamen Wesens von Licht und Schall, von Farbe und Ton äußert sich an vielen Stellen seiner Erzählungen. In ihnen spricht er beispielsweise von ‚holden Tönen einer herrlichen Musik', die ‚wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub brechen', von ‚glänzenden Krystallklängen', von einem ‚Lied, das durch die Finsternis leuchtet und dessen Töne wie milder Sternenschimmer funkeln', von ‚in den allerherrlichsten Liebestönen strahlenden Diamanten' und Aehnlichem. Erinnert das nicht an das Ineinanderaufgehen von Schall- und Lichtempfindung, wie sie sich beispielsweise im II. Teil von Goethes Faust in ‚Die Sonne tönt nach alter Weise' oder in Wagners Tristan in ‚Hör ich das Licht?' äußert? Immer deutlicher wird aus solchen Beispielen klar, daß es bei höher organisierten, also künstlerischen Naturen oder im Zustande der Ekstase nur eine große gemeinsame Sinnesempfindung gibt, die ein Ineinanderfluten der sonst getrennten Sinneseindrücke darstellt. Welchem künstlerischen Menschen hat sich nicht schon wiederholt beim Genusse eines Kunstwerkes im Zustande höchster Konzentration das Gefühl aufgedrängt, daß ihm ein Bild Ton-, oder ein Musikstück Farbenempfindungen weckt? Auch Fechners beachtenswerte psychophysische Beobachtungen (Assoziationen) gehören hierher. In diesem Sinne gibt es ja schließlich auch nur eine große gemeinsame Kunst, nicht einzelne Künste, und wir lernen immer mehr Schillers geniales Wort begreifen: ‚Die Musik muß Gestalt werden.'

[8]) Geradezu ein Musterbeispiel letzter Art ist die Vorschrift Björnsons, den ganzen Schlußakt des zweiten Teiles seiner dramatischen Duologie Ueber unsere Kraft, in dem ein Zukunfts-Weltbild aufgerollt wird, von zarter Musik hinter der Szene begleiten zu lassen. Die Musik spielt da nur die Rolle einer Grundierung für die Aeußerungen dichterischer Phantasie. Es genügt ihr Vorhandensein, ihr Inhalt aber ist völlig gleichgültig. Sollte Björnson an Schopenhauer gedacht haben, der die Musik als ‚Abbild des Weltwillens' bezeichnet?

[9]) Es besteht hier eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Verhältnisse zwischen der idealen und der gewissen praktischen Zwecken dienenden Architektur.

[10]) Bei Herder findet sich eine Stelle, die von einem so genialen Vorausblick dieses Mannes zeugt, daß man sich fast versucht fühlen könnte, ihre Echtheit zu bezweifeln, weil sie den Eindruck macht, als hätte sie ohne Kenntnis des Wagnerschen Kunstwerkes nicht entstehen können. Sie lautet: ‚Dem Ohr dagegen' (vorher spricht er ziemlich verurteilend von den Symbolen fürs Auge) ‚sind Symbole von einer anderen Art: sie legen ihre (symbolische) Natur ab und werden selbst, was sie bedeuten. So Töne: ihr Klang und Gang und Rhythmus bedeuten nicht nur, sondern sind Schwingungen des Mediums sowohl als unserer Empfindungen; daher ihre innigere Wahrheit, ihre tiefere Wirkung.' Erscheint in diesen Worten das Leitmotiv nicht geradezu vorgeahnt?

[11]) Aus dem Aufsatze Ueber das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen (1879).

[12]) Es sei hier an Chr. D. Fr. Schubarts ästhetische Erläuterung des Karakters der Tonarten erinnert.

[13]) Friedrich von Hausegger bezeichnete einmal Wotan als die Verkörperung des tönenden Elementes.

[14]) S. darüber Näheres in meiner Studie Die musikalische Deklamation (Leipzig, H. Matthes 1880).

[15]) Mit Recht eifert man gegen die stimmungmordenden übergroßen Theater, die jede intime Wirkung zwischen Darstellung und Publikum unmöglich machen. Auch hierin traf Wagner mit dem mittelgroßen und äußerst akustischen Festspielhause in Bayreuth, in dem man überdies von jedem Platze die Bühne überblickt, das Richtige.

[16]) Siehe Ueber die Bestimmung der Oper (Ges. Schrift. u. Dicht. IX. S. 184). — In seiner Schrift Eine Mitteilung an meine Freunde sagt Wagner mit Bezug auf seinen Entwurf zu Friedrich der Rotbart sogar ausdrücklich: ‚Es fiel mir nicht im entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders als im gesprochenen Schauspiele auszuführen.'

Anmerkungen zum zweiten Abschnitt

[1]) Sein Stück Der bethlehemitische Kindermord (Reclams Universalbibliothek) hat in Dresden sehr gefallen.

[2]) Aus dieser Zeit (1835) stammt auch eine Ouvertüre zu Apels Schauspiel Columbus, die in Magdeburg, Leipzig, Riga und Paris aufgeführt wurde.

[3]) Aus der Zeit der Rigaer Tätigkeit stammt auch das Textbuch zu einer zweiaktigen Oper Die glückliche Bärenfamilie, das Wagner nach einer Erzählung aus Tausend und Eine Nacht schrieb.

[4]) Diese Oper wurde 1842 unter dem Titel Le vaisseau phantome mit geringem Erfolge an der Großen Oper aufgeführt.

[5]) Die erste dramatische Skizze zum Manfred stammt aus dem Jahre 1841, ein ausführlicher dramatischer Entwurf aber noch aus dem Jahre der Tannhäuser-Dichtung 1843. Er betitelt sich Die Sarazenin und ist zuerst in den Bayreuther Blättern erschienen (s. S. 91 u. ff. dieses Buches).

[6]) Ges. Schr. u. Dicht. Bd. I.

[7]) Siehe Wagners Schrift Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1848).

[8]) Der Wagnersche Klavierauszug ist bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

[9]) Wagners eigenen Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie, sowie eine programmatische Erläuterung dazu (nach Goethes Faust) enthalten die Ges. Schr. u. Dicht. Bd. II.

[10]) Wagners eigenen Bericht über die Feier sowie seine Rede siehe im II. Bd. der Ges. Schr. u. Dicht.

[11]) Die Briefe Wagners an diese Männer sind bei Breitkopf & Härtel 1888 erschienen.

[12]) Erschienen nach Wagners Tode in Leipzig bei Breitkopf & Härtel (Nachgel. Schr. u. Dicht. von Rich. Wagner 2. Aufl. 1902.)

[13]) Man beachte Wagners politische Rede im Dresdener Vaterlandsverein am 14. Juni 1848, in dem als Ideal ein ‚freies Volk' unter einem absoluten Könige aufgestellt wird — also eine schöne Schwärmerei der Vereinigung von Republik und edelstem Absolutismus.

[14]) Da mir zu einer eingehenden Schilderung der Dresdener Ereignisse und der Beteiligung Wagners an denselben der Raum mangelt, verweise ich auf die sehr zuverlässige und überaus anschauliche Darstellung, die Glasenapp davon in seinem Werke Das Leben Richard Wagners (Leipzig · Breitkopf & Härtel) gibt.

[15]) Franz Liszts ges. Schriften Bd. III [2]. (Leipzig · Breitkopf & Härtel)

[16]) Wagners in einem ganz anderen als rein politischem Sinne revolutionäre Ansichten lernt man am besten aus seinen Briefen an August Röckel (Leipzig · Breitkopf & Härtel) kennen. In seiner Schrift Staat und Religion (1864) sagt Wagner der Welt ganz deutlich, daß er niemals ein politischer Revolutionär gewesen sei. Alle die zahlreichen Behauptungen anderer Art sind Entstellungen.

[17]) Erschienen in vorläufig zwei Bänden bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[18]) Man vergleiche die Briefe Wagners an seine Schwester Clara (besonders jenen vom 20. August 1858), die G. Manz im September und Oktober 1902 in der Berliner Täglichen Rundschau veröffentlicht hat.

[19]) Fünf Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Mainz · B. Schotts Söhne).

[20]) In einem Briefe an seine Schwester Clara äußert sich Wagner über dieses Verhältnis, wie folgt: ‚Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Karakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkennt. . . . Doch wir erkannten, daß an eine Vereinigung zwischen uns nie gedacht werden dürfe; somit resignierten wir, jedem selbstsüchtigen Wunsche entsagend, litten, duldeten, aber — liebten uns.'

[21]) Mainz · B. Schotts Söhne.

[22]) Enthalten in dem Bande Entwürfe, Gedanken, Fragmente. (Leipzig · Breitkopf & Härtel 1885.)

[23]) Im Jahre 1869 veröffentlichte Wagner unter seinem eigenen Namen Aufklärungen über das Judentum in der Musik. Gegen diese Schrift sind nicht viel weniger als zweihundert Abhandlungen veröffentlicht worden (s. Oesterleins Wagner-Katalog · Breitkopf & Härtel in Leipzig).

[24]) Die tatsächliche Veröffentlichung der Dichtung, in der auch die endgültigen Titel Siegfried und Götterdämmerung erschienen, erfolgte erst 1863.

[25]) Aus dieser Zeit stammt auch der Entwurf zu dem Buddha-Drama Die Sieger.

[26]) Denkt man da nicht unwillkürlich an Waltrautens Schilderung von Wotans lethargischem Zustande (Götterdämmerung, erster Akt)?

[27]) An Liszt schrieb er doch einmal die Worte: ‚Ach liebster, liebster, einzigster Franz! Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt . . . .!'

[28]) Bülow hat den Klavierauszug von Tristan und Isolde, Klindworth den vom Ring des Nibelungen und Tausig den der Meistersinger von Nürnberg verfaßt.

[29]) ‚Sieh um dich, dies alles bist du!', sagt der Brahmane.

[30]) Man bedenke, daß Wagner vor Allem die bezeichnenden philosophischen termini zum Ausdrucke seiner Gedanken fehlten, daher auch die scheinbaren Verschiedenheiten zwischen ihnen und jenen Schopenhauers (Wagner nennt beispielsweise das, was der Philosoph mit dem Worte ‚Wille' bezeichnet, das ‚Unwillkürliche'). Auch verschiedene Dinge drückte Wagner wiederholt mit einem und demselben Worte aus. Das erschwert natürlich die Lektüre und richtige Auffassung seiner vorschopenhauerschen Schriften nicht wenig.

[31]) Aus Dankbarkeit widmete ihr Wagner 1861 ein Albumblatt (C-dur) für Klavier (Leipzig · E. W. Fritzsch).

[32]) Aus dieser Zeit stammt auch der Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer (beide damals verstorben).

[33]) Verfasserin der viel Interessantes über Wagner enthaltenden Memoiren einer Idealistin.

[34]) Ges. Schr. und Dichtungen Bd. VII.

[35]) Wagner hat in Paris, unwillkürlich angeregt durch das unsinnige Ballettverlangen der haute-volée die Venusberg-Musik außerordentlich erweitert und bereichert und sie zu einer großartigen choreographischen Allegorie tiefen Sinnes ausgearbeitet, in welcher Gestalt er sie auch später (1875) selbst einmal in der Wiener Hofoper einstudiert hat. Damit war auch eine Revision des ganzen Dramas verbunden. Die Rolle der Venus wurde durch gründlichere psychologische Ausführung mit der der Elisabeth ins Gleichgewicht gebracht, die des Walther von der Vogelweide wesentlich gekürzt und noch verschiedene Zusätze und Veränderungen gemacht. Diese ‚Pariser' Fassung des Tannhäuser lag auch der ersten Bayreuther Aufführung des Werkes (1891) zugrunde.

[36]) Diese schwere Zeit mit ihren romanhaften Widerwärtigkeiten schildert Glasenapp in seinem Leben Richard Wagners II. Bd. 2. Teil sehr ausführlich.

[37]) Von Wendelin Weißheimer in seinem in mancher Hinsicht allerdings bedenklichen Buche: Erlebnisse mit R. Wagner, F. Liszt und anderen Zeitgenossen hübsch erzählt.

[38]) Das Lustspiel in antiker Manier Eine Kapitulation, das Wagner 1870/71 schrieb (Ges. Schr. und Dichtungen Bd. IX) galt dem Geiste frivoler Oberflächlichkeit und seichter Ekstase des eigentlichen Pariser tums, mit dem der Geist des idealen Verständnisses, dem sein Streben bei einem Kreise hochragender Pariser Persönlichkeiten begegnete, natürlich nichts zu schaffen hat.

[39]) Die Erinnerung an jene Tage hat Wagner 1875 durch ein Albumblatt für Klavier (Es-dur) aufgefrischt, das er für Frau Betty Schott schrieb (Mainz · B. Schotts Söhne).

[40]) Als er diese Absicht der Direktion der k. k. Hofoper bekannt gab, äußerte diese, wie der Meister selbst erzählt, man glaube vorläufig dem Namen Wagner genügende Aufmerksamkeit geschenkt zu haben und man müsse nun auch wieder einmal einen anderen Komponisten zu Worte kommen lassen. ‚Dieser Andere war Jacques Offenbach!' setzt Wagner mit bitterem Humor hinzu.

[41]) Man lese: Wille, Fünfzehn Briefe von Richard Wagner, nebst Erinnerungen.

[42]) Weißheimer beschreibt die folgende wichtigste Begebenheit in Wagners Leben sehr ergreifend in seinem hier bereits wiederholt genannten Buche.

[43]) Ges. Schr. u. Dichtungen Bd. VIII.

[44]) Der Bau sollte sieben Mill. Mark kosten.

[45]) Bülow war durch Wagners Vermittelung zunächst als Vorspieler des Königs nach München berufen worden.

[46]) Durch Erkrankung der Frau von Schnorr ergab sich eine vierwöchige Verzögerung der ersten öffentlichen Aufführung.

[47]) Siehe Chamberlains ausgezeichnetes, gedankentiefes Werk Richard Wagner (München F. Bruckmann 1896) Seite 79—82.

[48]) Wagner bezog von Ludwig II. ein Jahresgehalt von 15 000 Mark.

[49]) Seine Reform des Vortrages der Mittelsätze der Beethovenschen Achten und einzelner Teile der Eroica und Neunten, der Ouvertüre zu Glucks Iphigenia in Aulis, der Egmont- und Freischütz-Ouvertüre ist allbekannt. Ueber letztere wurde besonders Zeter und Mordio geschrieen. Nur Eine erkannte deren Vortrag als authentisch, es war – die Witwe Webers! ☙ In Wagners Vortrag steigerte sich der Ausdruck der Melodien bis zur Lebendigkeit der Gebärde. Ich selbst habe das gelegentlich seiner Wiener Konzerte (1875) bewundernd erlebt.

[50]) Sollte es gelingen, auch die Verdunkelung des Konzertsaales und damit die Unsichtbarmachung der Musiker im Konzert durchzuführen, wie das neuestens angestrebt wird, so würde diese Art von Dirigenten von selbst aussterben.

[51]) Gedicht: Zum 25. August 1870.

[52]) Der Brief, den Wagner in dieser Angelegenheit an einen deutschen Verleger geschrieben hat, ist in Ludwig Nohls Buch Mosaik (Leipzig · 1881) veröffentlicht.

[53]) Leipzig · E. W. Fritzsch Bd. I—IX 1871. Ergänzungsband X 1883. Volksausgabe 1888.

[54]) ‚Am Ende muß ich das Geld der Juden annehmen, um uns Deutschen ein Theater zu bauen!' äußerte er gelegentlich Liszt gegenüber.

[55]) Spätere Gräfin Wolkenstein-Trostburg.

[56]) Siehe den diesem Buche als Beilage eingefügten faksimilierten Brief Wagners an Kaska.

[57]) Später in die Ges. Schr. und Dichtungen aufgenommen.

[58]) Dezember 1871.

[59]) Rebling, Riedel, Stern.

[60]) Am Rennweg jetzt: Richard Wagner-Straße.

[61]) König Ludwig II. wohnte der Generalprobe (am 7. August) bei, und Kaiser Wilhelm I., der Kaiser von Brasilien, Großfürst Konstantin der ersten Aufführung. Es fehlt hier der Raum, die Namen der vielen hervorragenden Männer aufzuzählen, die anwesend waren.

[62]) Das Rheingold und Die Walküre waren bereits 1869, bezw. 1870, gegen Wagners Wunsch im Münchener Hoftheater aufgeführt worden.

[63]) Eine Reihe von noch unveröffentlichten Briefen Wagners an die Künstlerin geben Zeugnis von der hohen Befriedigung, die ihm ihre hingebungsvolle Kunst gewährte.

[64]) So hatte man mit Fleiß und Geschick von einem ‚künstlerischen Fiasko' berichtet und, um der destruktiven Tendenz noch größeren Nachdruck zu verleihen, Bayreuther Epidemien (Cholera, Blattern) mit frivolster Unverfrorenheit kurzweg erfunden.

[65]) Die zu diesem Zwecke von der Kgl. Bayer. Kabinetskanzlei zur Verfügung gestellte Summe aus der Hoftheaterkasse wurde nur als Vorschuß für Wagnersche Tantièmen bewilligt und ist

diese Schuld heute längst abgetragen. Man sieht also, daß Wagner die Festspielkosten zum größten Teile selbst bestritten hat.

[66]) Von größter Begeisterung waren 1880 die Berliner Aufführungen des Ringes (Direktor: Neumann, Dirigent: Seidl) begleitet. Wagner wohnte ihnen zum Teile sogar bei.

[67]) Ueber den Ruhm dachte niemand so gering wie Wagner. Was konnte er ihm auch sein, wenn er die Aeußerlichkeiten seiner Veranlassung für die Welt bedachte, die ihn und sein Wollen ja noch nicht annähernd begriffen hatte. Man denkt da unwillkürlich an Goethes Wort: ‚Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.'

[68]) Tragisch ist es zu nennen, daß dieser Andere, der unserem Künstler so leicht hätte Hilfe bringen können, für die kulturelle Bedeutung seiner Bestrebungen kein Organ zu haben schien.

[69]) Der Meister hatte dieselbe im Jahre 1878 in den Bayreuther Blättern für 1880 in bestimmte Aussicht gestellt.

[70]) Die Schlußszene des dritten Aktes dirigierte der Meister in der letzten 1882er Aufführung vom 29. August persönlich vom Pulte aus. Auf der Bühne nahm er dann noch von seinen Künstlern mit einem ‚Auf Wiedersehen!' innigen Abschied — für immer!

[71]) Siehe Wagners eigenen Bericht darüber (ursprünglich fürs Leipziger Musikalische Wochenblatt geschrieben) im X. Bd. der Ges. Schr. u. Dichtungen.

[72]) Am 11. Februar hatte Wagner auch noch einen — Fragment gebliebenen — Aufsatz Ueber das Weibliche im Menschlichen begonnen.

[73]) Ueber die menschliche Persönlichkeit Wagners siehe den Aufsatz Richard Wagner als Mensch in des Verfassers Buche: Aus Kunst und Leben. (Berlin · Allgem. Verein f. deutsche Literatur 1904).

[74]) ‚Was nützt diese Erkenntnis?' (Ges. Schr. u. Dicht. X. Bd.), worin er sogar das Meisterstück zustande bringt, aus der trostlosen Lehre Schopenhauers die Regenerationsmöglichkeit abzuleiten.

[75]) Er bemerkt hiebei, im Menschen bilde sich immer mehr das Raubtier aus; nur sei er früher ein ‚reißendes' gewesen, jetzt aber ein ‚rechnendes' geworden.

[76]) Gleizès (‚Talysia') und Graf Gobineau (‚Ueber die Ungleichheit der menschlichen Rassen').

[77]) Verfasser der Schrift Die Folterkammern der Wissenschaft.

[78]) Siehe Hans von Wolzogens sympathisches Büchlein Richard Wagner und die Tierwelt.

[79]) Es sei hier an Tolstoi und Rosegger (‚Bergpredigten') erinnert.

[80]) Eine Mitteilung an meine Freunde (Ges. Schr. u. Dicht. Bd. IV).

[81]) An anderer Stelle bezeichnet Wagner das Kunstwerk sogar als die lebendig dargestellte Religion.

[82]) Wagner war eine tief religiöse Natur (wie Kepler, Newton, Bismarck, Moltke und manch andere berühmte Männer). Er konnte — wie Hans v. Wolzogen (Reclams U.-B. Nr. 2831) berichtet — über armselige Freidenkerei empört sein: ‚Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das höchste Gut eines Menschen' — äußerte er einmal mündlich; — ‚dies alles mit einem Mal wegwerfen zu wollen, zeugt von großer Unfreiheit, von einer Sklaverei des Geistes durch unsinnige demagogische Einflüsse, ja, und es ist schließlich nichts wie Renommage!' Im schroffsten Gegensatze zu Christus, den er zum Unterschiede von den Heiligen und von Buddha als den völlig Sündenlosen, Leidenschaftlosen, von Natur Reinen, bei aller Göttlichkeit aber stets rein Menschlichen bezeichnete (‚alle anderen brauchen des Heilandes; er ist der Heiland'), stand ihm Kirche und Priestertum, welche ihm die Reinheit der Christus-Erscheinung zu trüben schienen (brieflich 1880). In der Abhandlung: Publikum und Popularität (1878) spricht er von dem ‚theologisch entstellten und unkenntlich gewordenen Erlöser'.

[83]) Enthalten im Brief an Heinrich von Stein (zur Einführung in dessen Werk Helden und Welt), die letzte Schrift, die Wagner vollendet hat (am 31. Jan. 1883). Heinr. v. Stein (geb. 1857, gest. 1887) war einer der begabtesten Geister des jüngeren Deutschland. Er schrieb eine Aesthetik der Klassiker, die Entstehung der neueren Aesthetik, ‚Helden und Welt' und das Buch Die Heiligen. Er war kurze Zeit Dozent an der Berliner Universität.

[84]) Von welcher Wichtigkeit sind die hier genannten Schriften für die dramatischen Komponisten unserer Zeit, um sie darüber aufzuklären, worauf es eigentlich ankommt; denn die meisten unter ihnen haben trotz der außerordentlichsten Geschicklichkeit, mit der sie die gesamte Technik beherrschen, und trotz des gründlichsten Studiums der Wagnerschen Partituren keine blasse Ahnung davon; sie haben eben den Kernpunkt der Wagnerschen Kunst nicht begriffen, weshalb man sie auch nicht als musikalische Dramatiker in Wagners Sinne, sondern nur als moderne Opernkomponisten nach Wagners äußerer Schablone gelten lassen darf.

[85]) S. 12 dieses Buches.

[86]) Wagner selbst erörtert dieses Thema eingehend in Oper und Drama.

[87]) Religion und Kunst. (Ges. Schr. u. Dicht. X. Bd. S. 320.)

[88]) In den Feen ist es — umgekehrt — die Liebeskraft des Mannes, die das Weib erlöst.

[89]) ‚Die Musik' Berlin · Schuster & Löffler Heft 20 21 · 1902 · S. 1824.

[90]) Klavierauszug mit Text bei C. F. Heckel in Mannheim. Aufgeführt wurde die Oper erst nach Wagners Tode, und zwar am Kgl. Hof- und Nationaltheater in München.

[91]) Siehe Eine Mitteilung an meine Freunde.

[92]) Luzios Karnevalslied für Tenor und Chor (Braunschweig · Julius Bauer) und Isabellas Gesang aus dem ersten Akt (Beilage zu Chamberlains Richard Wagner, Seite 220).

[93]) In neuester Zeit ist eine mit größter Sachkenntnis und Pietät von Frau Cosima Wagner unter Mithilfe Carl Mucks eingerichtete Partitur des Rienzi (mit entsprechendem Klavierauszug) erschienen, die auch Partien enthält, welche in dem in letzter Zeit allgemein verbreiteten Klavierauszuge fehlten.

[94]) Ursprünglich (nach Wagners Tode) in den Bayreuther Blättern 1889 I, neuestens bei Breitkopf & Härtel in den Nachgelassenen Schriften und Dichtungen (Leipzig 1902, 2. Aufl.) veröffentlicht.

[95]) 1830 findet man das Volkslied vom Tannhäuser im sogen. Entlibuch und neuerdings in Uhlands Alten hoch- und niederdeutschen Volksliedern.

[96]) Karakteristisch ist es, daß durchaus einzelne kurze Ausrufe momentan die weittragendsten Entschlüsse in Tannhäusers Brust erzeugen und unmittelbar zur Tat führen: ‚Mein Heil ruht in Maria!', ‚Bleib' bei Elisabeth!', ‚Nach Rom!', ‚Elisabeth!'

[97]) Siehe darüber Näheres im 1. Kapitel des II. Abschnittes dieses Buches (S. 62 Anm. 35).

[98]) Die Rache der Ueberwelt am menschlichen Vorwitz wird auch in der biblischen Erzählung vom babylonischen Turmbau und der Phaëton-Sage dargestellt.

[99]) Treffend sagt Grabbe: ‚Dem Manne ist die Welt das Herz, dem Weibe ist das Herz die Welt.'

[100]) Wagner hat sich in seiner Schrift Eine Mitteilung an meine Freunde so erschöpfend über das Wesen Elsas, dieser ‚notwendigsten Wesensäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür' ausgesprochen, daß es das Beste bleibt, seine eigenen Betrachtungen kennen zu lernen.

[101]) Noch sei bemerkt, daß Wagner die Stimmung zur Szene zwischen Ortrud und Elsa vor dem Münster der Episode vor dem Wormser Münster zwischen Kriemhild und Brunhild aus dem mittelhochdeutschen Nibelungenliede nachgebildet hat.

[102]) Ich verweise auf die Szenen zwischen Ortrud und Friedrich, bezw. Elsa, im zweiten, und zwischen Lohengrin und Elsa im dritten Akt.

[103]) Nachgel. Schr. u. Dichtgn. v. R. Wagner. Leipzig · Breitkopf & Härtel 2. Aufl. 1902.

[104]) Siehe Religion und Kunst (Ges. Schr. u. Dicht. · X. Bd.).

[105]) Siehe darüber den sehr lesenswerten Aufsatz von Moriz Wirth in dem Sammelbuche von Hugo Tomicich Von welchem Werke Richard Wagners fühlen Sie sich am meisten angezogen? (Bayreuth · Grau 1903) Seite 143.

[106]) Liszt hat sich nicht zur Komposition entschlossen.

[107]) Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner (Leipzig · Breitkopf & Härtel 1903) 2. Aufl. Seite 161.

[108]) In Cornwall wird noch das Grab Tristans und Isoldens im Marien-Kloster zu Tintaïoël gezeigt, dem eine Rebe und ein Rosenstock in untrennbarer Verschlingung entwachsen sind.

[109]) Siehe Seite 23 ff. dieses Buches.

[110]) Das geschah seit dem 6. Jahrhundert v. Chr.

[111]) Zum ersten Male veröffentlicht im Bayreuth-Heft (Nr. 20/21) der Zeitschrift Die Musik (Berlin · Schuster & Löffler).

[112]) Ueber das Dichten und Komponieren. X. Bd. der Ges. Schr. u. Dicht.

[113]) S. Wagners Aufsatz Ueber die Benennung ‚Musikdrama', IX. Bd. d. Ges. Schr. u. Dicht.

[114]) Die Schöpfertätigkeit verlegt Wagner gerne in den Traum oder Schlaf (siehe Sentas, Eriks, Elsas, Tannhäusers, Erdas, Kundrys Wach- und Schlafträume!).

[115]) Angeregt durch einen geistvollen Aufsatz Dr. Richard Sternfelds im Bayreuth-Heft (Nr. 20/21) der Zeitschrift Die Musik (Berlin · Schuster & Löffler).

[116]) Es sei auf die verblüffende Kombination dreier Hauptthemen im Schlußteil des Vorspieles hingewiesen.

[117]) Man lese Wagners eigene Erläuterung dieses Vorspieles in den Nachgel. Schr. u. Dicht. S. 164 ff.

[118]) In wie anderer Art singt hier das Volk dem Autor die Melodie vor, als das mit Beckmessers Melodie am Schlusse des zweiten Aktes geschieht! Ich möchte sagen: Sachsens Reformationslied ist hier das *gewordene* Volkslied im Gegensatze zu Walthers *werdendem*.

[119]) Man beachte die Knechtung Mimes durch den machthabenden Bruder Alberich (Rheingold 3. Szene).

[120]) Wagner schreibt am 31. Mai 1852 an Liszt: ‚Meine ganze Weltanschauung hat in ihm (dem Ring des Nibelungen) ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden. Nach diesem Werke werde ich wohl nicht wieder dichten! Es ist das Höchste und Vollendetste, was meiner Kraft entquillen konnte . . .' Das stimmte *damals*. Durch den Parsifal hat nämlich die Weltanschauung Wagners erst ihren vollen Ausbau erfahren.

[121]) Veröffentlicht in den Ges. Schr. u. Dicht. Bd. II.

[122]) Der Nibelungen-Mythus etc., Ges. Schr. u. Dicht. II. S. 201.

[123]) Dem Gesetze unterliegt er wie die Natur selbst, die in ihm ihren persönlichen Ausdruck gefunden. Ueber sie kann er nicht hinaus (‚Doch mit dem ich vertrug, ihn darf ich nicht treffen; machtlos vor ihm erläge mein Mut'). Im Speere Wotans ist das unumgehbare Gesetz versinnbildlicht. Er ist das Symbol der Göttermacht; aus dem Holze der Weltesche geschnitten, enthält er die Vertrags-Runen (‚Was du bist, bist du nur durch Verträge!' ruft ihm Fasolt im Rheingold zu).

[124]) Schön sagt Nietzsche in seinen ‚Unzeitgemäßen Betrachtungen', nachdem er den ethischen Inhalt der Wotantragödie dargelegt: ‚Das Alles schaut der Gott ..... voller Wonne am eigenen Unterliegen, voller Mitfreude und Mitleiden mit seinem Ueberwinder: sein Auge liegt mit dem Leuchten einer schmerzlichen Seligkeit auf den letzten Vorgängen, er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst'.

[125]) Die beiden Fassungen hat Wagner der endgültigen Fassung in Form einer erklärenden Anmerkung im VI. Bd. seiner Ges. Schr. u. Dicht. beigefügt (S. 361—363).

[126]) R. Wagners Nachgelass. Schriften und Dichtungen (Leipzig · Breitkopf & Härtel), Entw., Ged., Fragm. S. 141.

[127]) Elsa im Lohengrin.

[128]) Aus der Schrift Eine Mitteilung an meine Freunde.

[129]) Man lese die geistvollen Betrachtungen, die Rudolf Schlösser in den Bayreuther Blättern XX. Jahrg. S. 153 über den Vergessenheitstrank anstellt.

[130]) Man beachte seine Erzählung im ersten Akte der Walküre (‚Aus dem Wald trieb es mich fort....').

[131]) In Briefen an Liszt vom September 1855 und April 1856.

[132]) Wagners ursprüngliche Schrift ist Die Wibelungen betitelt. Erst später schreibt er endgültig Nibelungen.

[133]) Von der herrlich naiven Zauberflöte Mozarts spannt sich hier eine unsichtbare Brücke bis zum ernst mahnenden Parsifal.

[134]) Gar seltsam berühren gerade aus Gurnemanz Munde die Worte über Kundry: ‚Hier weilt sie heut', vielleicht erneut, zu büßen Schuld aus früher'm Leben, die dorten ihr noch nicht vergeben.'

[135]) ‚Was nützt diese Erkenntnis'? X S. 332.

[136]) Dramatische Spiele geistlichen Inhaltes, mystisch-symbolischer Art, zur Verherrlichung kirchlicher Feste dienend.

[137]) Neuhochdeutsche Uebersetzung von Wilh. Hertz. Erwähnenswert ist auch der an Wolframs Parcival und Titurel-Fragment anknüpfende sogen. Jüngere Titurel von Albrecht v. Scharffenberg (13. Jhdt.).

[138]) S. 99 dieses Buches.

[139]) Er nennt ihn eine ‚Gans' (vgl. Schluß des ersten Aktes von Wagners Parsifal!).

[140]) Bei dieser Gelegenheit sei an Wagners an altdeutschen Gebrauch erinnernde Vorliebe für ernste und heitere Namensdeutungen erinnert, die fast in jedem seiner Werke zutage tritt (Tristan-Tantris, Wehwalt, Gut-rune, Falparsi, Herzeleide, Vogelgesang 2c.)

[141]) Siehe darüber Hans von Wolzogens Erinnerungen an Richard Wagner (Leipzig Phil. Reclam) S. 8.

[142]) Die Gralskönige sind alle verehelicht, und es erbt sich ihre Würde auf den ältesten Sohn fort.

[143]) In diesem Sinne sind auch die Schlußworte ‚Erlösung dem Erlöser!' zu verstehen. Erlösung wird dem Blute des Heilandes aus sündhaften Händen und damit auch sozusagen diesem selbst.

[144]) Der Karfreitag ist es, der die ewige Sehnsucht nach dem Messias immer von neuem entfacht.

[145]) Wagner hat selbst eine so wundervolle Exegese des Vorspieles zu Parsifal gegeben, daß keiner versäumen sollte, sie in den Nachgel. Schr. u. Dicht. (S. 165) nachzulesen. Als den Hauptinhalt desselben bezeichnet er: ‚Liebe — Glaube: — Hoffen?' —

[146]) Man beachte z. B. die ins Wilde veränderten Züge des Gralsmotivs in dem Gebilde, das uns den Ritt der Gralsbotin versinnlicht, und die müden Dehnungen, die es in der Suche nach dem Wege zum Gral im Vorspiele zum dritten Akt erfährt.

[147]) Siehe verschiedene bezügliche Aeußerungen in Wagners Briefen an Liszt und andere Freunde!

[148]) ‚Ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zum Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke irgendwo zusammenkämen, am liebsten in einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriepestgeruch unserer städtischen Zivilisation', schreibt Wagner im Jahre 1852.

[149]) Nur mit Schmerz und Widerstreben ließ er es 1882 geschehen, daß man Eintrittskarten zu Parsifal an jedermann gegen Geld abgab, was leider nicht zu vermeiden war. Jetzt sucht man Wagners ideale Absicht durch Schaffung eines Stipendienfonds für mittellose Künstler und Kunstfreunde zu verwirklichen. Erwähnt sei hier auch, daß die Künstler 1876, 1882 (und wohl auch noch später) keinerlei Honorar für ihre Mitwirkung annahmen, sondern nur eine Reise- und Aufenthaltsentschädigung und daß alle Reineinnahmen ausschließlich dem Festspielfonds zufließen, so daß die Wagnerschen Erben keinerlei Anteil daran haben. Das entspricht also ganz dem Ideal des Meisters, der es wollte, daß seine Festspiele vom geschäftlichen Geiste völlig rein sein und einzig und allein der Kunst dienen sollen.

[150]) In den beiden Schriften Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters und: Das Wiener Hofoperntheater hat übrigens Wagner entgegenkommende Vorschläge zur Hebung des Künstlerischen im Rahmen des Repertoire-Theaters gemacht. Sie sind aber fast ganz unberücksichtigt geblieben.

[151]) In der Schrift Wollen wir hoffen? (1879).

[152]) Früher wird nur einmal flüchtig die Absicht erwähnt, ein Festspielhaus irgendwo am Rhein zu errichten.

[153]) Siehe Seite 58 dieses Buches.

[154]) Schule von Julius Hey.

[155]) Siehe Herders Ausspruch auf Seite 12 dieses Buches!

[156]) Die fortwährende Veränderung des Horizonts im Ring des Nibelungen war in den letzten Bayreuther Vorführungen des Zyklus 1902 eine wahre technisch-künstlerische Großtat.

[157]) Wagner sagt treffend: ‚Alle Vertreter der öffentlichen Meinung sind ‚liberal' und hassen das Ungemeine, vor Allem das seinen Weg Gehende und um sie sich nicht Kümmernde; je seltener diese Beute anzutreffen ist, desto einmütiger stürzt sich alles darauf, wenn sie sich einmal darbietet. Und das Publikum, immer von hinten, sieht zu, hat dabei jedenfalls den Genuß der Schadenfreude und außerdem die Genugtuung der Ueberzeugung, immer für die Volksrechte einzustehen.'

LIBRARY
SEP 14 19[illegible]
UNIVERSITY OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W1K54

Kienzl, Wilhelm
Richard Wagner

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 14 18 11 002 7